DER AUSRUHENDE HERAKLES

EIN RELIEF DER VILLA ALBANI

ERLÄUTERT

VON

LUDOLF STEPHANI.

Aus den *Mémoires de l'Académie des Sciences de St.-Pétersbourg. VI Série. Sciences politiques, histoire, philologie. T. VIII.*

Mit sieben Kupfer-Tafeln.

ST. PETERSBURG.
Buchdruckerei der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften.
1854.
Zu haben bei Eggers et Comp., Commissionairen der Akademie; in Leipzig bei Leopold Voss.
Preis: 4 Rbl. Silb. = 4 Thlr. 13 Ngr.

Nach unserem Rath bleibe jeder auf dem eingeschlagenen Wege und lasse sich ja nicht durch Autorität imponiren, durch allgemeine Uebereinstimmung bedrängen und durch Mode hinreissen.

Göthe.

I.

Unter den reichen Kunstschätzen der Villa Albani bei Rom befindet sich eine kleine Relief-Platte, welche unter dem Namen der Apotheose des Herakles bekannt ist. Man sieht das Täfelchen, welches seinem Umfange nach so unbedeutend ist, und doch den Scharfsinn und die Gelehrsamkeit schon so vieler Alterthumsforscher beschäftigt hat, seit einer Reihe von Jahren im oberen Stock des Haupt-Gebäudes in einem der kleinen Eckzimmer in die Wand eingelassen. Es bildet ein Quadrat, dessen Seiten dreizehn römische Zolle lang sind. Das Material wird von den Einen Stucco, von Anderen Marmo Palombino genannt. Welcher Name angemessen sei, werden nur Mineralogen entscheiden können. Offenbar aber ist es dasselbe Material, aus welchem eine Anzahl ähnlicher kleiner Tafeln gefertigt ist, und auch das setzt der Augenschein ausser allen Zweifel, dass weder die Figuren, noch die Inschriften, wie Fea glaubte, gepresst, sondern in dem harten Material mit scharfen Instrumenten ausgearbeitet sind. Weder Zeit noch Ort[1] der Auffindung sind bekannt. Im sechzehnten Jahrhundert finden wir die Tafel im Besitz der Familie Farnese, und da verblieb sie, bis sie in den Besitz des Cardinal Albani überging. Obgleich sie im Ganzen recht gut erhalten ist, hat sie doch im Einzelnen auch mancherlei Beschädigungen erlitten. Gegenwärtig fehlen namentlich alle vier Ecken, mehr zum Nachtheil der Inschriften, als der bildlichen Darstellungen. Von diesen Verletzungen reicht wenigstens die Zerstörung der unteren Ecke zur Rechten des Beschauers bis in das sechszehnte Jahrhundert zurück. Andere Beschädigungen der Inschriften fallen in eine jüngere Zeit.

Dass die Tafel unter den auf Herakles bezüglichen Denkmälern eine der ersten Stellen einnimmt, ist allgemein anerkannt, wie verschieden man auch über den künstlerischen Werth geurtheilt hat. Es ist aber auch nicht weniger bekannt, dass ihre Erklärung im Einzelnen, wie im Ganzen nicht gewöhnliche Schwierigkeiten bietet, und dass, wenn auch ein Theil davon gelöst ist, dies doch von einem anderen, und zwar dem grösseren Theile nicht gesagt werden kann. Bildet doch selbst der Grund-Gedanke des Ganzen noch ein Räthsel. Streitet man doch

[1] Franz giebt unrichtig mit Berufung auf Winckelmann: Werke Th. VI, 1. S. 70. an, dass die Tafel bei Bovillae gefunden sei. Winckelmann sagt ausdrücklich, dass der Fundort unbekannt ist, und vermuthet nur aus einem ganz ungenügenden Grunde, dass sie dort gefunden sein möge.

noch darüber, ob die Tafel der Apotheose, oder nur der endlichen Ruhe des Herakles gelte. Hat doch noch keiner von denen, welche die letztere Auffassung als die allein zulässige erkannt haben, den Versuch gemacht, sie auch zu rechtfertigen. Noch ist es Niemandem gelungen, einen irgend erträglichen Zusammenhang zwischen den beiden Bildern nachzuweisen, aus welchen das Ganze besteht.

Die Inschriften sind in dem letztverflossenen Jahrhundert nie vollständig verglichen worden. Wenn daher auch einzelne Schwierigkeiten durch die Bemühungen der Gelehrten dieser Zeit sehr glücklich gelöst worden sind, so entbehrt man doch für das Ganze noch jedes Maasstabs, nach welchem der kritische Werth der älteren Abschriften und der Gebrauch, der von ihnen zu machen ist, bestimmt werden könnte. Ja mehr als ein Gelehrter, welcher einzelne Theile der Inschriften am Original verglichen hatte, hat darüber Angaben gemacht, welche die Wahrheit arg verletzen. Von Anderen, welche in der That nur ältere Abschriften wiedergegeben haben, hat man nicht ganz ohne deren eigenes Zuthun geglaubt, dass sie selbstständige Vergleichungen des Originals mittheilten. So ist die Kritik der Inschriften, auf denen zum grossen Theil die hervorragende Wichtigkeit der Tafel beruht, in eine Verwirrung gerathen, die ohne eine erneute Untersuchung des Originals nicht beseitigt werden kann.

Eine solche Vergleichung hat allerdings mit besonderen Schwierigkeiten zu kämpfen. Die Buchstaben, namentlich der Inschriften, welche auf den beiden Pilastern angebracht sind, gehören zu den kleinsten, welche überhaupt auf Werken des Alterthums vorkommen. Wie klein sie sind, davon kann man sich leicht eine Vorstellung machen, wenn man beachtet, dass die Abbildung Zoega's das Ganze in der Grösse des Originals wiedergiebt. Ueberdies sind sie an vielen Stellen stark abgerieben, nicht selten weit mehr, als es zu der Zeit der Fall war, bis zu welcher unsere Nachrichten über die Tafel zurückreichen. Eine andere, sehr bedeutende Schwierigkeit liegt in der gegenwärtigen Aufstellung des Reliefs. Wer sich je mit Inschriften beschäftigt hat, weiss, dass es selbst bei weit grösseren Buchstaben, wenn die Oberfläche stark angegriffen ist, häufig kein anderes Mittel giebt, noch Etwas zu erkennen, als dass man die Lage der Inschrift ganz allmählig verändert, so dass das Licht in allen möglichen Winkeln darauf fällt, bis das Auge den glücklichen Moment erhascht, in welchem das einzelne Buchstaben-Element durch einen leichten Schatten in der Vertiefung noch sichtbar wird. Dieses wichtige Mittel, mit welchem man sonst so Vieles sichtbar machen kann, was beim ersten Anblick ganz verloren zu sein scheint, ist natürlich bei der Albanischen Tafel so lange unanwendbar, als es nicht verstattet sein wird, sie einmal von der Wand, in welche sie eingemauert ist, zu entfernen. Einen, wenn auch nur untergeordneten Ersatz bietet es, wenn man statt der Inschrift den Standpunkt des Auges allmählig verändert und so das günstigste Verhältniss zu gewinnen sucht. Von Erfolg kann dies aber nur dann sein, wenn das Licht nur von einer Seite auf die Inschrift fällt, und auch dieses Hülfsmittels ist man in dem in Rede stehenden Falle beraubt, da das Zimmer, in welchem sich die Tafel befindet, ein Eck-Zimmer ist.

Während meines Aufenthalts in Rom in den Jahren 1843—45 habe ich mich der nicht

geringen Mühe unterzogen, alle Inschriften mit grösster Sorgfalt von Neuem zu copiren. Drei Mal habe ich sie vollständig verglichen; einzelne schwierige Stellen aber habe ich, um den Thatbestand so genau als möglich festzustellen, weit öfter nachgesehen. Dabei waren mir die Schriften von Marini und Fea zur Hand, die dort gegebenen Lesarten also frisch im Gedächtniss, so dass jede Abweichung von diesen besonders sicher ist. Aber auch übrigens unterliess ich nicht, mir die grössere oder geringere Deutlichkeit der einzelnen Buchstaben genau anzumerken. Das in der Aufstellung der Tafel liegende Hinderniss gelang mir nach manchem vergeblichen Versuche durch Anwendung von pulverisirtem Reissblei wenigstens zum guten Theil zu überwinden. Ich bestrich damit die Oberfläche und rieb diese dann mit dem Finger so lange, bis sie einen sehr empfindlichen Glanz erhielt. Hierbei war zugleich jede kleine Vertiefung mit einer matten Schwärze angefüllt worden, welche von dem Glanz der glatten Oberfläche sehr scharf abstach. So wurde eine namhafte Anzahl der kleinen Buchstaben, welche früher ganz unsichtbar gewesen waren, oder doch nicht mit Sicherheit erkannt werden konnten, wieder vollkommen deutlich. Bei den grösseren Buchstaben hingegen fand das umgekehrte Verhältniss Statt, da bei diesen der Finger beim Reiben auch auf das Innere der Buchstaben-Linie wirkte und demnach auch dieser einen ähnlichen Glanz verlieh. Ich zweifele nicht, dass, wenn es einmal gestattet werden sollte, die Tafel aus der Mauer zu entfernen, noch mehr erkannt werden würde, als mir gelang. Allein ich glaube durch die darauf gewendete Sorgfalt geleistet zu haben, was unter den obwaltenden Umständen möglich war.

Es ist natürlich, dass sich, nachdem erst so für Kritik und Exegese der Inschriften eine feste Grundlage gewonnen ist, bei unbefangener Betrachtung das Urtheil in gar mancher Hinsicht anders gestalten muss, als bisher. Anderer Seits glaube ich durch eine lange Zeit hindurch mit besonderer Vorliebe gepflegte Beschäftigung mit den Grab-Denkmälern der Alten und mit ihren Vorstellungen vom Sein nach dem Tode überhaupt den Standpunkt gefunden zu haben, von welchem aus auch die Schwierigkeiten verschwinden, welche in dem Grund-Gedanken und Zusammenhang des Ganzen liegen. Ich meine namentlich die Hoffnung auf ein Dasein nach dem Tode, welches das diesseitige durch seine Fülle materieller Genüsse, vorzüglich durch seinen Ueberfluss an Speise und Trank, weit übertreffe, und die Bedeutung, welche für diese Hoffnung der Glaube an eine dem Herakles gewährte Ruhe dieser Art hatte. Keine von beiden Fragen ist bisher Gegenstand eingehender Betrachtungen geworden, wenn auch einzelne Andeutungen schon von anderen Gelehrten gegeben worden sind. Es schien mir daher für das Verständniss der Albanischen Tafel unerlässlich, die Spuren dieser Vorstellungen so weit als möglich zu verfolgen.

Indem ich der Classe diese Untersuchungen vorlege, füge ich zu bequemerer Uebersicht die von Zoega veröffentlichte Abbildung der Tafel bei. Obgleich sie in manchen Einzelheiten des Stils dem Original nicht vollständig entspricht, so ist sie doch im Ganzen hinreichend genau. Aendern musste ich nur Einiges an den Inschriften, da sie diese nicht treu genug wiedergiebt, und zum Theil nach den Abschriften älterer Gelehrten ergänzt zeigt. Die Abschriften der län-

geren Inschriften, d. h. der grossen prosaischen, welche beide Pilaster bedeckt, der Inschrift, welche an der Basis des Dreifusses zu sehen ist, und der Hexameter, welche sich unterhalb des Ganzen an beiden Seiten der die Admata betreffenden Inschrift befinden, theile sich im Laufe der Untersuchung mit.

Zunächst gebe ich Rechenschaft von dem, was bereits von anderen Gelehrten für das Verständniss der merkwürdigen Tafel gethan worden ist. Nur so wird der Gebrauch festgestellt werden können, den Kritik und Exegese von den Angaben derer zu machen haben, von welchen sie selbst gesehen worden ist.

Zuerst, soweit wir sehen können, wendete ihr Pietro Vettori seine Aufmerksamkeit zu. Er copirte sämmtliche Inschriften. Nur die schwachen Spuren jener Satyr-Namen überging er, welche schon zu seiner Zeit ebenso beschädigt gewesen zu sein scheinen, wie gegenwärtig. Seine Abschrift zeigt einen Grad von Sorgfalt und Sachkenntniss, welcher für jene Zeit alle Anerkennung verdient. Ueberdies ist sie desshalb von der höchsten Wichtigkeit, weil damals die Inschriften an vielen Stellen noch weit besser erhalten waren, als gegenwärtig. Sie blieb jedoch bis zur ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts unbenutzt liegen. Da erst wurde sie von Gori bekannt gemacht. Eine Copie derselben oder vielleicht sie selbst befindet sich gegenwärtig in der königlichen Bibliothek in München, und ist vor Kurzem von Spengel verglichen und von Franz benutzt worden. Die Ausbeute, welche diese bietet, ist jedoch fast ohne alle Bedeutung. Das Wichtigste ist noch, dass sie die bei Gori übersprungene Zeile 116 der grossen prosaischen Inschrift enthält, wodurch es wahrscheinlich wird, dass nicht Vettori, sondern Gori dieses Versehen verschuldet hat. Ich bezeichne im Folgenden da, wo beide Copieen von einander abweichen, die von Gori gegebene als Vett[1], die in München befindliche als Vett[2]. Bei Berücksichtigung der Zeit, aus welcher diese Abschrift stammt, kann es nicht auffallen, dass trotz der im Allgemeinen nicht zu verkennenden Sorgfalt doch auch gar mancher Buchstabe, selbst solche, die ganz wohl erhalten waren, falsch wiedergegeben sind. Am meisten fällt die Nachlässigkeit auf, mit welcher die Inschrift an der Basis des Dreifusses und die unter der Admata abgeschrieben sind, zumal da die letztere noch jetzt so leicht zu lesen ist. Sonst mag hier noch von Dingen dieser Art das Ueberspringen von Zeile 41 der grossen prosaischen Inschrift und in Z. 43—45 und 50 die ungenaue Zeilen-Abtheilung und Anordnung der Buchstaben-Reste erwähnt werden. Die wichtigste Frage jedoch ist die, ob sich Vettori eigenmächtige Aenderungen des im Original Vorhandenen und Einfügung eigener Conjecturen erlaubt habe. Ganz kann er davon auf keinen Fall freigesprochen werden, obgleich zugestanden werden muss, dass er dabei mit Mässigung und meistens auch mit Geschick verfahren ist. Als offenbar eigenmächtige Aenderungen und Conjecturen müssen bezeichnet werden: in der Inschrift am Dreifuss ΦΟΝΕΥΣΑΝΤΟΣ, was entschieden eine auf die noch jetzt vorhandenen, von Vettori nicht verstandenen Buchstaben-Reste gebaute falsche Conjectur ist; im zweiten Hexameter ΒΡΙΑΡΟΝ statt des noch jetzt ganz deutlichen ΒΡΙΕΡΟΝ, was er für einen Fehler hielt; in der grossen prosaischen Inschrift Z. 7 ΕΘΗΚΕ und ΑΠΟΣΦΑΞΑΣ; Z. 18 ΑΠΗΛΘΩΝ,

da noch gegenwärtig ΑΠΕΛΥ ganz deutlich ist, und für die beiden letzten Buchstaben der Platz ganz fehlt; und Z. 80 ΕΦΟΝΕΥΣΕ, da noch jetzt mit Sicherheit zu erkennen ist, dass das allerdings nothwendige erste Ε nie vorhanden gewesen ist. Hiernach ist es nur zu wahrscheinlich, dass da, wo Vettori's Abschrift eine Lesart mit einem mehr oder weniger guten Sinn, alle übrigen Abschriften aber eine Lücke bieten, eine Conjectur dieses Gelehrten anzunehmen ist, wenn er auch damit meistens das Wahre getroffen haben mag. Vor Allem gehören hieher die Supplemente der Hexameter 4—9; ferner in der grossen prosaischen Inschrift Z. 10 ΙΑΡΔΑΝΟΥ, Z. 97 am Ende ΤΟΥ, Z. 100 ΜΑΧΑ, Z. 112 ΑΜΑΖΟ. Dieser Verdacht wird noch gesteigert, wenn, wie Z. 24 derselben Inschrift, Bianchini, der sich aller Conjecturen zu enthalten pflegt, eine solche Lücke in einer von Vettori so abweichenden Weise ausfüllt, dass nothwendig eine von beiden Conjectur sein muss, oder wenn Vettori's Lesart, wie Z. 12 derselben Inschrift ΕΝΕΠΥΡΙΣΕ, zufolge der sonst bekannten Sagenformen aller Wahrscheinlichkeit entbehrt. Wenn an dem letzteren Orte Spon's Abschrift eine diesen Sagenformen weit besser entsprechende Lesart bietet, so wird man zwar auch diese zu Folge des Charakters seiner Abschrift nur für Conjectur halten können, ihr jedoch die grössere Wahrscheinlichkeit einräumen müssen. Ebenso würde Spon Z. 26 schwerlich die ungeschickte Conjectur ΛΑΟΜΕΔΟΝΤΟΣ in den Text gesetzt haben, wenn das Original dort nicht schon damals, wie ja auch Bianchini's Abschrift erkennen lässt, eine Lücke gehabt hätte. Vettori's ΑΠΟΚΤΕΙΝΑΣ kann daher nur für Conjectur gelten, wenn diese auch höchst wahrscheinlich das Richtige trifft. Ueber Z. 28 wird man zu keinem sicheren Resultat kommen können. Es ist möglich, dass da Vettori und Spon nur in ähnlicher Weise conjicirt haben; es ist aber auch ebenso möglich, dass nur Bianchini eine Lücke hat, weil die Buchstaben-Reste zwar noch zu erkennen, aber doch schon sehr undeutlich waren. In Z. 91 aber kann ich hiernach das ΩΡΕΙΘΥΙΑΣ nur für eine Conjectur Vettori's halten.

Der Zeit nach scheint auf diese Abschrift jene zu folgen, welche der Arzt de la Ferriere im Jahre 1637 an Peiresk überbrachte [1]. Sie ist nicht näher bekannt; vielleicht jedoch war es dieselbe, welche später Tollius von Isaac Voss erhielt.

Allacci erwähnt nicht nur das Albanische Relief [2], sondern hat auch eine Abschrift genommen, welche alle Inschriften zu umfassen scheint. Sie befindet sich gegenwärtig auf der Bibliothek Barbarini in Rom, blieb mir aber leider unzugänglich. In den wenigen Einzelheiten, welche Marini daraus mitgetheilt hat, zeigt sich eine so auffallende Uebereinstimmung der Fehler mit der von Tollius benutzten Abschrift, dass man beide auf eine und dieselbe Original-Abschrift zurückführen muss.

Tollius war der Erste, der einen Theil der Inschriften veröffentlichte. Er hatte, wie eben erwähnt, eine Abschrift von Isaac Voss erhalten und nahm davon die Hexameter 2—10 und die grosse prosaische Inschrift in seine Ausgabe des Palaephatos [3] auf. Von der

[1] Gassendi: Vita Peirescii S. 203 der dritten Ausgabe.
[2] Animadvers. ad ant. Etr. N. XXXVII. S. 61.
[3] S. 211 ff.

letzteren hat er einfach die Abschrift abdrucken lassen, in den Hexametern aber hat er auch einige Lücken durch Conjecturen ausgefüllt, die als solche bezeichnet sind und meistens offenbar das Wahre treffen. Die Abschrift ist im Allgemeinen sorgfältig und mit Geschick gemacht. Die wichtigsten Spuren von Nachlässigkeit sind, dass in der prosaischen Inschrift die Zeilen 41. 55 und 70—72 übersprungen sind, und Z. 53. 54. 125 und 127 Verwirrung in die Anordnung der Buchstaben gekommen ist. Von ähnlicher Art ist es, wenn das Zeichen Λ, welches an den Anfang von Zeile 22 gehört, an das Ende von Z. 21 gesetzt ist. Dasselbe findet Z. 56 bei dem Buchstaben Ρ Statt, und Z. 84 bei den Buchstaben ΑΝ, das Gegentheil aber Z. 102 bei dem Worte ΚΑΙ. Von Conjecturen jedoch findet sich keine Spur, ausser Z. 18 ΗΛΘΩΝ, Z. 67 ΣΑΤΟ und Z. 102 ΤΗΝ. Das Ε in Z. 80 kann man dieser Abschrift und der Bianchini's kaum als Conjectur anrechnen, da sie, indem sie Ε setzen, das vorhergehende Ν weglassen und also nicht, wie Vettori, das Ε willkührlich einschieben.

Diese von Tollius gegebene Abschrift wiederholte Reinesius[1], indem er mehrere, meistens treffende Conjecturen beifügte.

Eine neue Abschrift der grossen prosaischen Inschrift sowohl, als jener, welche an der Basis des Dreifusses angebracht ist, wurde von Spon[2] veröffentlicht. Man kann jedoch dieser Arbeit kaum den Namen einer Abschrift zugestehen; sie ist vielmehr eine Phantasie über jenes Thema. Spon ist mit so toller Willkühr zu Werke gegangen, dass er eine grosse Anzahl ganzer Zeilen bald übersprungen, bald umgestellt, bald statt der vorhandenen ganz andere Worte gesetzt, bald Lücken nach eigenem Belieben ausgefüllt hat. Das dorische Α hat er von Anfang bis Ende regelmässig in Η verwandelt. Dabei ist es interessant, zu sehen, wie ihm die Mühe des Lesens und Abschreibens immer lästiger geworden ist, je weiter er kam, und wie sich in gleichem Maasse seine Willkühr mit jeder Zeile höher gesteigert hat. Diese Abschrift würde daher zu gar Nichts zu gebrauchen sein, wenn sie nicht bei dem Allen doch auch das wirklich Vorhandene mehr oder weniger durchblicken liesse und demnach da, wo dies der Fall ist, als neuer Zeuge gezählt werden müsste. Ja ein paar Mal hat es der Zufall gewollt, dass sie näher an dem Original stehen geblieben ist, als alle übrigen Abschriften. Dies gilt namentlich von dem ΑΠΕΛΥΘΗ in Z. 18 der grossen prosaischen Inschrift.

Buonarotti[3] hat die Tafel ein paar Mal flüchtig erwähnt. Beachtenswerth ist dies nur darum, weil es uns zeigt, dass man damals noch bei der so natürlichen Auffassung des Bildes als Ruhe des Herakles stehen blieb.

Von Wichtigkeit hingegen ist der Stich der Tafel, welchen Bianchini anfertigen liess. Er umfasst nicht nur die Figuren, sondern auch sämmtliche Inschriften mit Ausnahme der stärker beschädigten Satyr-Namen. Um die Inschriften wiedergeben zu können, ist das Ganze wesentlich vergrössert. Die Zeichnung der Figuren ist sehr ungenau und verändert viele Verhältnisse sehr wesentlich; namentlich ist es für die Wiederherstellung der Inschriften

[1] Syntagma Inscript. ant. S. 344 ff.
[2] Miscellanea erud. antiqu. S. 47 ff.
[3] Medaglioni S. 182. 381.

wichtig zu wissen, dass die Länge der untersten Zeilen auf dem ersten Pilaster viel zu gross dargestellt ist, die beiden letzten derselben aber sich im Original nicht, wie auf der Abbildung, an der Basis des Pilasters, sondern auf dessen Hauptfläche befinden. Die Abschrift der Inschriften verräth von allen die wenigste Sachkenntniss. Sehr viele Buchstaben-Elemente sind falsch aufgefasst. Dennoch hat die Abschrift einen nicht geringen Werth, da sich in ihr, etwa von dem KAI in Z. 90 der grossen prosaischen Inschrift abgesehen, nicht die geringste Spur von Willkühr und Conjectur zeigt. Abschriften dieser Art leisten bei richtigem Gebrauch trotz ihrer grossen Mängel stets wesentliche Dienste zur Auffindung des Wahren.

Montfaucon[1] liess Bianchini's Kupferstich copiren und veröffentlichte diese Copie. Was er zur Erklärung sagt, würde man ganz ungelesen lassen können, wenn er nicht einen richtigen Gedanken, in Betreff der Bedeutung des unteren Bildes, zuerst und allein ausgesprochen hätte.

Bald darauf gab auch Gori[2] den von Bianchini besorgten Kupferstich heraus, und zwar, wenn sein Ausdruck[3] genau ist, nicht eine Copie davon, sondern Abzüge eben der Platte, welche Bianchini hatte stechen lassen. Da aber offenbar sowohl die Abbildung bei Montfaucon, als auch die bei Muratori und bei Corsini nur Nachbildungen jener Original-Platte sind, und da alle mehr oder weniger von einander abweichen, so versteht es sich hiernach von selbst, dass bei jeder solchen Abweichung allein das bei Gori Gegebene als authentisch angesehen werden kann. Ueberdies fügte er, wie schon gesagt wurde, die Abschrift Vettori's bei, so wie eine von Salvini verfasste Uebersetzung. Unbenutzt liess er eine Abschrift, die er in Doni's Papieren vorfand, da sie ihm neben den beiden anderen ohne Werth zu sein schien. Sie muss jedoch von Corsini gesehen worden sein. Denn dieser[4] sagt, dass sie fast ganz mit der von Tollius veröffentlichten übereingestimmt habe, und führt später[5] Einzelnes daraus an. Auch eine kurze Erklärung des Ganzen wurde von Gori gegeben. Sie ist bemerkenswerth, weil sie den ersten Anstoss zu den meisten Irrthümern gegeben hat, die von den späteren Erklärern nur weiter ausgebildet worden sind, selbst ohne dass Gori als Urheber dieser Gedanken genannt worden wäre. Jedoch hat er auch die für die Erläuterung des Dreifusses so wichtige Stelle Herodot's zuerst beigebracht.

Muratori[6] liess den gesammten Apparat Gori's wiederholen.

Corsini[7] behandelte zuerst umständlich die ganze Tafel. Er liess den Kupferstich Bianchini's aus Gori's Werk wiederholen und gab diese Abschrift nebst der von Vettori zugleich im Lettern-Druck. Zwar hat er, zum Theil in Folge davon, dass er das Original nicht selbst gesehen hatte, das Wahre in gar mancher Hinsicht verfehlt; allein es kann

[1] Antiqu. Expliqu. To. I. Pl. 141.

[2] Donii Inscriptiones antiquae S. LIII und 32.

[3] S. LIV. „*Sola inscriptione haud contentus vir pietate « atque eruditione longe praestantissimus Franciscus Blan- « chinus Praesul, Romanae aulae decus, eam ad archetypi « exemplum aereae huic tabulae incidi curavit, quam — « Joseph Blanchinus — mecum — communicavit.*»

[4] S. 2.

[5] S. II. IV. XI.

[6] Novus Thes. Inscr. To. I. S. 60.

[7] Herculis quies et expiatio 1749.

doch nicht verkannt werden, dass er unter allen Gelehrten das Meiste zum Verständniss des Ganzen beigetragen hat. Besonders dankenswerth ist das Material, welches er zur Erläuterung und Wiederherstellung der grossen prosaischen Inschrift gesammelt hat, so wie er es auch ist, der zuerst auf die Stelle des Eusebios aufmerksam gemacht hat, die für die der Admata beigefügte Inschrift so wichtig ist.

Aus seinem Buch liess Bonada[1] mit Hinzufügung einiger Fehler die Hexameter wieder abdrucken. Der erste Vers fehlt daher bei ihm.

Barthelemy sah das Original auf einer nach Italien unternommenen Reise und schrieb die dem Herakles, den Satyrn und Maenaden beigefügten Namen, die Inschrift unter der Admata und von der grossen prosaischen Inschrift Z. 68—76 ab. Diese Abschriften veröffentlichte er nebst einigen kurzen Bemerkungen über die bildlichen Darstellungen[2]. Er hat dabei allerdings einige Buchstaben richtiger und vollständiger gegeben, als frühere Gelehrte, bei anderen aber hat er sich, wie sich weiter unten zeigen wird, die grösste Willkühr erlaubt.

Winckelmann hat die Tafel mehr als ein Mal erwähnt[3]. Gefördert hat er das Verständniss nur insofern, als er zuerst in der Beischrift der Admata die Buchstaben ETHNH richtig las und erkannte, dass die Stelle des Eusebios darnach zu corrigiren sei. Wesentlich geschadet aber hat er, indem er, um die zuerst von Gori vorgeschlagene Beziehung des oberen Bildes auf die Hochzeit der Hebe zu unterstützen, der Wahrheit geradezu entgegen behauptete, dass auf dem Original nicht BAI, sondern HBAI zu sehen sei. Ebenso verhält es sich mit seiner Behauptung, dass an dem Skyphos des Herakles eine Darstellung der Hylas-Sage angebracht sei.

Auch Marini war, als er alle in der Villa Albani vorhandene Inschriften zusammenstellte, genöthigt, die in Rede stehende Tafel zu behandeln[4]. Das Bildwerk war dabei für ihn natürlich nur Nebensache und er hat auch darüber im Wesentlichen nur die Ansichten Anderer kurz wiederholt. Was er Eigenes hinzufügt, sind nur neue Irrthümer. Man hätte aber von ihm wenigstens eine neue Abschrift der Inschriften erwarten sollen, welche die Mängel der älteren so weit als möglich verbesserte. Statt dessen hat er sich begnügt, einige wenige Proben aus Allacci's Abschrift mitzutheilen und Einzelnes im Original nachzusehen. Vollständig hat er nur die Satyr- und Maenaden-Namen, die Inschrift des Dreifusses und die Unterschrift der Admata verglichen, aber selbst diese mit der grössten Leichtfertigkeit. Den Rest eines Satyr-Namens, von welchem noch jetzt ganz deutlich der untere Theil eines Σ zu sehen ist, giebt er als K. Von dem angeblichen Namen des Hebe, von welchem schon zu Doni's und Barthelemy's Zeit nur das zu sehen war, was man noch gegenwärtig sieht, will er HBAH gesehen haben. Dass am Ende der dritten Zeile der Dreifuss-Inschrift das A eines vermeintlichen ἀνέθηκε nie vorhanden gewesen ist, wird durch die gegenwärtige Beschaffenheit der Oberfläche,

[1] Anthol. To. II. S. 543.

[2] Voyage en Italie S. 370 ff. Mémoir. de l'Acad. des Inscr. To. XXVIII. S. 601 ff.

[3] Monum. Ined. S. LXXIX und S. 60. 87 ff. Werke Th. IV. S. 120. Th. VI, 1. S. 70. 135. Th. VII. S. 190.

[4] Iscrizioni Albane S. 150 ff.

durch die Raumverhältnisse, durch das Versmaass, und durch das Verhältniss der prosaischen Erklärung zu dem Hexameter ausser allen Zweifel gesetzt. Dennoch will er es gesehen haben. Z. 7 derselben Inschrift schreibt er am Ende ΟΥΚ und beginnt die folgende Zeile mit Η, während noch jetzt am Ende von Zeile 7 ΟΥΛΗ ganz deutlich zu sehen ist. Ja er setzt noch ausserdem in eben dieser und den beiden vorhergehenden Zeilen Buchstaben in den Text, von denen er selbst angiebt, dass statt ihrer im Original ganz andere vorhanden sind und zwischen Zeile 3 und 4 fügt er aus Conjectur eine ganze Zeile ein, obgleich er selbst der Wahrheit gemäss sagt, dass für diese gar kein Platz vorhanden ist. Von der grossen prosaischen Inschrift und den Hexametern hat er überhaupt nur einige wenige Stellen im Original nachgesehen. Im Wesentlichen hat er da nur den Text abgeschrieben, den Corsini theils nach älteren Abschriften theils aus Conjectur gebildet hatte. Er spricht dies selbst verständlich genug aus, indem er sagt: „*Jo le recherò quasi sempre nel modo, che le ha supplite il Corsini, il più delle volte con* „*molta felicità, e indicherò colle lettere corsive, come si chiamano, ciò, che assolutamente ora più* „*non si vede, protestandomi di non essere molto sicuro neppure del rimanente.*“ Noch deutlicher aber wird dies, wenn man den von ihm gegebenen Text im Einzelnen ansieht. Das Unzweideutigste ist, dass er, während in den Hexametern 17 und 18 gross und deutlich ΚΥΚΝΟΝΙΔΑΕΤΟΝΟΣΤ und ΕΝΛΥΔΟΙΣ dasteht, ΚΥΚΝΟΝΚΑΙΑΕΤΟΝΤΟΞ und ΕΝΔΑΥΤΟΙΣ schreibt. Jedes von beiden ist nicht nur ganz unmöglich, sondern auch nur eine schlechte Conjectur Corsini's. Ebenso verräth er sich, wenn er im zweiten Hexameter ΒΡΙΑΡΟΝ nach Corsini schreibt, während das Original ganz deutlich ΒΡΙΕΡΟΝ hat, und im vierzehnten Hexameter ΕΞΕΝΝεγκών, während nur ΕΞΕ d. h. ἐξετέλεσσε zu sehen ist. Aus der grossen prosaischen Inschrift will ich von ähnlichen Dingen nur hervorheben: Z. 18 ΑΠΕΛΘΩΝ; Z. 26 ΥΙΟΥΣ; Z. 57 ΔΟΡΥΑΛΩΤΟΝ; Z. 103 ΕΛΛΗΝΑΣ; Z. 106 ΔΙΟ. Es können daher in diesen beiden Inschriften seine Lesarten nur da als Angaben eines Augenzeugen gelten, wo er ausdrücklich sagt, dass er sie vom Original entlehnt habe. An allen anderen Stellen können sie nur als eine Wiederholung aus Corsini's Buch angesehen werden, um so mehr als er selbst Z. 91. 122. 123. 128 der grossen prosaischen Inschrift angiebt, dass er ganz andere Buchstaben im Original gesehen habe, als die, welche er in den Text gesetzt hat. Aber auch die Wiederherstellung des Zerstörten hat er nicht in einem einzigen Worte gefördert. Was er Gutes hat, ist von Corsini entlehnt; was er selbst giebt, ist ganz unbrauchbar, ja verräth mehrfach, wie z. B. Z. 87 seine Conjectur ΑΒΔΗΡΑν, arge Unwissenheit. Dass sich Marini um lateinische Epigraphik grosse Verdienste erworben hat, weiss Jedermann; es ist jedoch auch nicht weniger bekannt, dass er, so oft er sich genöthigt sah, eine griechische Inschrift zu behandeln, seine völlige Unkenntniss in dieser Beziehung an den Tag gelegt hat. Es musste dies aber hier besonders hervorgehoben werden, weil Franz von den Inschriften dieser Tafel sagt: „*Omnes inscrip-* „*tiones quantum tum fieri potuit accuratissime edidit Marinus*“ und in Folge davon eben dieser Behandlung einen ganz unberechtigten Einfluss auf die Wiederherstellung des Textes eingeräumt hat.

Visconti[1] hat sich über mehrere die Albanische Tafel betreffende Fragen ausgesprochen. Ein unglücklicher Gedanke war es, dass er die Beziehung des oberen Bildes auf die Hochzeit der Hebe durch die Annahme zu rechtfertigen suchte, dass das Bild einer Komödie des Epicharmos: Ἥβας γάμος entlehnt sei; und dass er die Tafel für einen Theil eines grösseren, in den Schulen angewendeten mythologischen Compendium's hielt. Ein wahres Verdienst hingegen hat er sich erworben, indem er zuerst in der Dreifuss-Inschrift das Wort δαφνηφορήσαντος richtig las und durch die wichtige Stelle des Pausanias erläuterte. Nur hat er dieses Verdienst wieder geschmälert, indem er von dieser ganzen Inschrift eine Abschrift gab, welche mehr als einen von ihm aus Conjectur eingetragenen, ganz unrichtigen Buchstaben enthält, so dass er den, welcher das Original nicht gesehen hatte, nur zu neuen Irrthümern verleitete.

Indem Heyne[2] den grösseren Theil der Inschriften wiederherzustellen suchte, hat er Mehreres zuerst richtig erkannt. In der Erklärung des Bildes schloss er sich in der Hauptsache an Marini und Visconti an.

Fea hat die Tafel in den beiden Ausgaben seiner Beschreibung der Villa Albani[3] in verschiedener Weise behandelt. In der ersten gab er nur eine ganz kurze Beschreibung des Bildes und liess die Inschriften aus Marini's Buch abdrucken. In der zweiten behauptete er die Inschriften auf das Sorgfältigste mit dem Original verglichen zu haben und suchte eine neue Erklärung der Darstellungen zu begründen. Die Vergleichung des Originals hat jedoch auch hier nur bei den kleineren Inschriften Statt gefunden. Die grosse prosaische und die Hexameter hat er abermals nur von Marini abgeschrieben. Ein paar kleine Abweichungen sind offenbar nur Druckfehler. In den Abschriften der kleineren Inschriften hat er Mehreres zuerst richtig angegeben, jedoch auch neue Unrichtigkeiten hinzugefügt. In Betreff seiner Erklärung der Bilder ist lobend hervorzuheben, dass er zuerst die Beziehung auf die Apotheose des Herakles und seine Vermählung mit Hebe entschieden zurückwies.

Dass Lorenzo Re[4] zwölf von den Hexametern weder nach dem Original, noch, wie Franz sagt, aus Corsini's Buch, sondern aus dem von Marini hat abdrucken lassen, lehrt der erste Blick. Nur ein paar Druckfehler hat er hinzugefügt, und die letzte Lücke nach eigener Weise ausgefüllt. Wenn er dennoch sagt: „*ve lo trascrivo originariamente*", so wollen wir diese Worte in der milderen Weise auslegen und annehmen, er habe nach italienischem Sprachgebrauch sagen wollen, dass er die Verse in der Ursprache, nicht in Uebersetzung gebe.

Boettiger[5] hat eine Erklärung des Bildwerks vorgetragen, die theils das von Visconti Gesagte wiederholt, theils von Heyne entlehnt ist.

Zoega's[6] Verdienst ist es, die einzige brauchbare Abbildung der Tafel bekannt gemacht zu haben. In der ausführlichen Erklärung, mit welcher er sie begleitet, hat er sich auf die

[1] Mus. Pio-Clem. To. II. S. 56. To. III. S. 200. 201. To. IV. S. XVI. und S. 288 der Mail. Ausg. Opere Varie To. III. S. 81.

[2] Antiquar. Aufs. Th. I. S. 29 ff. Observationes ad Apollod. S. 133 ff. Observationes ad Hom. Il. IV, 105.

[3] Indicazione antiqu. per la Villa Albani 1785. S. 120 ff.; 1803. S. 123 ff. 167 ff.

[4] Sculture del Museo Capitolino To. I. S. 106 f.

[5] Kunst-Mythol. Th. II. S. 71 f.

[6] Bassirilievi di Roma To. II. Tav. 70.

Inschriften nicht näher eingelassen, doch ist es zuerst von ihm bemerkt worden, dass die Inschrift an der Basis des Dreifusses aus einem von dem Original-Dreifuss entlehnten Hexameter besteht, welchem eine Erklärung in Prosa beigefügt ist. In der Auffassung des oberen Bildes hat er sich an Fea angeschlossen. Was aber die Erklärung des unteren Bildes betrifft, so wird es, je höher man Zoega's grosse Verdienste schätzt, um so schwerer, sagen zu müssen, dass sie das Verkehrteste von Allem ist, was darüber gesagt worden ist. Sie ist in der That der Art, dass sie einer Widerlegung gar nicht bedarf.

Eine verkleinerte Wiederholung von Zoega's Abbildung hat Millin[1] gegeben. Auch was er zur Erklärung hinzufügt, hat er mit Ausnahme dessen, was er von dem unteren Bilde sagt, von demselben Gelehrten entlehnt.

Herr Welcker[2] hat die Hexameter und die Dreifuss-Inschrift in seiner Weise behandelt, so wie auch Etwas über die bildliche Darstellung gesagt.

O. Müller[3] suchte in einer neuen, jedenfalls sehr scharfsinnigen Weise die Beziehung des Ganzen auf die Apotheose des Herakles zu rechtfertigen.

Darauf gab Inghirami[4] eine schlechte Wiederholung von Zoega's Abbildung, und Herr Platner[5] wiederholte dessen Erklärung.

Preller[6] wurde zu einem grösstentheils neuen Erklärungs-Versuch durch seine dankenswerthe Untersuchung über die Priesterinnen der Argivischen Hera veranlasst.

O. Jahn[7] hat das Relief mehrmals erwähnt und namentlich in Uebereinstimmung mit Visconti zu erweisen gesucht, dass es ebenso, wie die sogenannten Ilischen Tafeln, ein Fragment eines in den Schulen angewendeten mythologischen Abrisses von grösserem Umfang sei.

Guigniaut[8] liess die Abbildung aus Millin's Buch wiederholen und fügte eine Erklärung bei, die als die confuseste von allen bezeichnet werden muss. Sie besteht aus einer Vereinigung der heterogensten Elemente, die aus den verschiedenen Erklärungen der früheren Gelehrten entlehnt sind, aber selbst den Grad von Berechtigung, der ihnen in ihrem ursprünglichen Zusammenhang mit anderen Elementen nicht abgesprochen werden kann, in dieser Verbindung nothwendig verlieren mussten.

Die neuste ausführliche Behandlung der Albanischen Tafel ist von Franz[9] gegeben worden. Es kam ihm dabei zunächst nur auf die Inschriften an und wir können uns daher nicht wundern, wenn er weder das Verständniss des Grund-Gedankens des Ganzen noch die Lösung der einzelnen in den bildlichen Darstellungen liegenden Schwierigkeiten gefördert hat. Jedoch muss

[1] Gal. Mythol. Pl. 124. No. 461.

[2] Sylloge Epigramm. No. 125. 190. Nachtrag zur Aeschyl. Tril. S. 309. Neuester Zuwachs des akadem. Kunstmus. S. 14. No. 326 c.

[3] Amalthea Th. I. S. 130. Dorier Th. I. S. 434. Th. II. S. 454 der zweiten Ausg. Handbuch der Archaeol. S. 683. der dritten Ausg.

[4] Monum. Etruschi To. VI. Tav. K4.

[5] Beschreibung Roms Th. III, 2. S. 518 ff.

[6] De Hellanico Lesbio Historico S. 42.

[7] Vasenbilder S. 30. Kieler philol. Studien S. 148. Archaeol. Zeit. 1844. S. 301. Sitzungs-Ber. der kön. sächs. Gesellsch. der Wissensch. 1847. S. 293.

[8] Religions de l'antiqu. Pl. 192. No. 683.

[9] Corp. Inscript. Graec. No. 5984.

lobend anerkannt werden, dass auch er jede Beziehung auf die Apotheose des Herakles oder auf dessen Vermählung mit Hebe entschieden zurückgewiesen hat. In den Inschriften hat er mehrere Einzelheiten zuerst richtig erkannt und wiederhergestellt. Sie werden unten verzeichnet werden. Hier hebe ich nur hervor, dass er zuerst die Anfänge des siebzehnten und achtzehnten Hexameters, nachdem man allgemein die unerträglichen Conjecturen Corsini's nachgesprochen hatte, so hergestellt hat, wie sie das Original bietet. Seine Behandlung hat jedoch auch verschiedene Mängel. Sie rühren zum Theil daher, dass er auch bei dieser wichtigen Inschrift vernachlässigt hat, sich eine neue Vergleichung des Originals zu verschaffen. Durch die von ihm zuerst benutzte Vergleichung des Münchner Exemplars von Vettori's Abschrift gewann er Nichts. Es fehlte ihm in Folge dessen jede sichere Richtschnur bei der Benutzung der einander so vielfach widersprechenden Abschriften und daraus ergab sich eine Reihe falscher Voraussetzungen, die ihn das Wahre verkennen liessen, selbst da, wo es schon von Anderen gesagt war (z. B. Z. 128 der grossen prosaischen Inschrift), oder zu den gewaltsamsten Aenderungen veranlassten, die dem Original gegenüber ganz unmöglich sind, wie z. B. das Einführen des dorischen α selbst in die in attischem Dialekt abgefassten Inschriften oder seine Conjecturen in Z. 65. 66 der grossen prosaischen Inschrift. Das Schlimmste jedoch ist, dass auch er in der Erklärung der Beischrift der Admata an dem alten Irrthum festhielt, dass sie das Jahr anzugeben bestimmt sei, in welches die dargestellte Handlung falle, und dass selbst seine Angaben über die Varianten der Abschriften durchaus nicht genügen. Die Varianten der Abschrift des Tollius giebt er nicht nach dessen Buch, sondern nach der Wiederholung bei Reinesius. Es spielen daher die Druckfehler des Reinesius, z. B. Z. 45 der grossen prosaischen Inschrift ΑΠΩΛΙΑΝ, bei Franz die Rolle von Varianten der Abschrift des Tollius, und wenn dies bei anderen (z. B. Z. 23 derselben Inschrift Ε statt Σ) nicht der Fall ist, so ist dies nur eine neue Nachlässigkeit von Seiten Franz's. Die Abschrift Bianchini's ist nicht nach dem Kupferstich bei Gori verglichen, der allein als authentisch gelten kann, sondern bald nach der schlechten Wiederholung bei Muratori, bald nach dem Lettern-Druck bei Corsini. Aus der ersteren Quelle stammt z. B. Z. 9 der Dreifuss-Inschrift die unrichtige Variante ΚΑ · ΙΙΙΑ, während der Kupferstich bei Gori, Montfaucon und Corsini richtig ΚΑΛΕΙΣΘΑΙ hat; aus der zweiten am Ende von Z. 90 der grossen prosaischen Inschrift das Fehlen des Buchstaben Υ, welcher in dem Kupferstich bei Gori, Montfaucon, Muratori und Corsini vorhanden ist. Die Varianten sind aber auch sonst häufig nicht nur so angegeben, dass der Leser gar nicht mit Sicherheit erkennen kann, was die einzelne Abschrift hat, sondern auch geradezu unrichtig oder doch ungenau. So ist z. B. gesagt, Vettori's Abschrift habe im achtzehnten Hexameter ΠΥΜΑΤΟΝΘ, während sie ΠΥΜΑΤΟΙΧΘ bietet, und Z. 114 der grossen prosaischen Inschrift ist verschwiegen, dass Bianchini's Kupferstich ΘΕΣΕΥΣ hat, was im Original noch jetzt deutlich zu sehen ist. Die Folge davon ist, dass die gewiss nicht geringe Mühe der Zusammenstellung der Varianten, die nicht weniger als sieben Folio-Spalten einnimmt, ohne Nutzen für den Leser bleibt. Er muss überall jene Schriften selbst nachsehen, um sich von dem zu überzeugen,

was die einzelnen Abschriften enthalten. Ebenso kann es nicht gebilligt werden, dass in der Wiederherstellung des Textes Ueberlieferung und Conjectur nicht immer sorgfältig geschieden sind. So ist z. B. im Text nicht bezeichnet, dass die beiden ersten Buchstaben des neunten Hexameters ζω- nur eine Conjectur von Tollius sind. Auch ist manche treffende Ergänzung einem anderen Gelehrten zugeschrieben, als dem, von welchem sie herrührt. Z. B. die Wiederherstellung des zehnten Hexameters ist nicht Corsini, wie Franz sagt, sondern Reinesius zu verdanken.

Endlich ist noch zu erwähnen, dass Milman in seinem Bilder-Horaz[1] den oberen Theil der Tafel aus Zoega's Buch hat wiederholen lassen, und dass sich neuerdings auch Hr. Rathgeber[2] über den Sinn der Darstellung geäussert hat[3].

[1] Horatii Opera S. 213.

[2] Schriften S. 1[illegible], 89.

[3] Was Saxe: Acta Traject. To. II. S. 218 ff. über das Albanische Relief gesagt hat, habe ich nicht nachsehen können.

II.

Hesiod[1] sagt von dem goldenen Weltalter:

Ὡς ὁμόθεν γεγάασι θεοὶ θνητοί τ' ἄνθρωποι.
χρύσεον μὲν πρώτιστα γένος μερόπων ἀνθρώπων
ἀθάνατοι ποίησαν Ὀλύμπια δώματ' ἔχοντες.
οἱ μὲν ἐπὶ Κρόνου ἦσαν, ὅτ' οὐρανῷ ἐμβασίλευεν·
ὥστε θεοὶ δ' ἔζωον ἀκηδέα θυμὸν ἔχοντες,
νόσφιν ἄτερ τε πόνων καὶ οἰζύος· οὐδέ τι δειλὸν
γῆρας ἐπῆν, αἰεὶ δὲ πόδας καὶ χεῖρας ὁμοῖοι
τέρποντ' ἐν θαλίῃσι κακῶν ἔκτοσθεν ἁπάντων·
θνῆσκον δ' ὡς ὕπνῳ δεδμημένοι.

Wir entnehmen daraus, dass schon die älteste Zeit den durch Nichts getrübten Genuss des Mahls als wesentlichen Bestandtheil des höchsten Lebens-Glücks betonte, und lernen aus den als Abbild des goldenen Zeitalters geltenden Gebräuchen der attischen Kronien und römischen Saturnalien, wie ernstlich jene Worte gemeint waren. Auch die **Homerischen** Gedichte sprechen dasselbe mehr als ein Mal aus; mit liebenswürdiger Unbefangenheit namentlich Odysseus in den Worten[2]:

Οὐ γὰρ ἔγωγέ τί φημι τέλος χαριέστερον εἶναι,
ἢ ὅτ' ἂν εὐφροσύνη μὲν ἔχῃ κάτα δῆμον ἅπαντα,
δαιτυμόνες δ' ἀνὰ δώματ' ἀκουάζωνται ἀοιδοῦ,
ἥμενοι ἑξείης, παρὰ δὲ πλήθωσι τράπεζαι
σίτου καὶ κρειῶν, μέθυ δ' ἐκ κρητῆρος ἀφύσσων
οἰνοχόος φορέῃσι καὶ ἐγχείῃ δεπάεσσιν·
τοῦτό τί μοι κάλλιστον ἐνὶ φρεσὶν εἴδεται εἶναι.

Der König der Phaeaken, welche der Dichter selbst als μάκαρες bezeichnet, sagt von sich und seinen Landsleuten[3].

[1] Opera et dies 108 ff.
[2] Od. IX, 5 ff.
[3] Od. VIII, 248.

αἰεὶ δ' ἡμῖν δαίς τε φίλη, κίθαρίς τε χοροί τε.

Daher bildet dieser Genuss auch von der Seeligkeit, deren sich die unsterblichen Götter erfreuen, einen wesentlichen Theil. Von ihnen sagt **Homer**[1]:

Ὣς τότε μὲν πρόπαν ἦμαρ ἐς ἠέλιον καταδύντα
δαίνυντ', οὐδέ τι θυμὸς ἐδεύετο δαιτὸς ἐΐσης,
οὐ μὲν φόρμιγγος περικαλλέος, ἣν ἔχ' Ἀπόλλων,
Μουσάων θ', αἳ ἄειδον ἀμειβόμεναι ὀπὶ καλῇ.

An einer anderen Stelle[2] lesen wir:

Οἱ δὲ θεοὶ πὰρ Ζηνὶ καθήμενοι ἠγορόωντο
χρυσέῳ ἐν δαπέδῳ, μετὰ δέ σφισι πότνια Ἥβη
νέκταρ ἐῳνοχόει· τοὶ δὲ χρυσέοις δεπάεσσιν
δειδέχατ' ἀλλήλους, Τρώων πόλιν εἰσορόωντες.

Von Poseidon heisst es[3]:

Ἀλλ' ὁ μὲν Αἰθίοπας μετεκίαθε τηλόθ' ἐόντας —
ἀντιόων ταύρων τε καὶ ἀρνειῶν ἑκατόμβης.
ἔνθ' ὅγε τέρπετο δαιτὶ παρήμενος· οἱ δὲ δὴ ἄλλοι
Ζηνὸς ἐνὶ μεγάροισιν Ὀλυμπίου ἀθρόοι ἦσαν.

In Bezug auf den vergötterten Herakles hat **Onomakritos** die Verse[4] eingeschoben:

αὐτὸς δὲ μετ' ἀθανάτοισι θεοῖσιν
τέρπεται ἐν θαλίης, καὶ ἔχει καλλίσφυρον Ἥβην.

Dies ist der Grund, wesshalb das ganze Alterthum seinen Göttern Speise und Trank als Opfer darbrachte. Darum allein konnten sich Feste ausbilden, wie die griechischen Theoxenien und die römischen Götter-Mahle.

Natürlich entwickelten sich bei den einzelnen Individuen, als das hellenische und römische Leben allmählig immer bestimmtere Cultur-Formen ausprägte, auch sehr verschiedene Grundsätze der Werthgebung. Allein der Grundsatz, dass in einem durch Nichts verkümmerten Genuss von Speise und Trank das höchste Lebens-Glück bestehe, scheint im Ganzen weit weniger an Geltung verloren zu haben, als wir uns gern überreden möchten. Dem aufmerksamen Blicke begegnet er zu allen Zeiten, in tausend verschiedenen, bald roheren, bald feineren Formen, bald entschiedener, bald versteckter ausgesprochen, nicht nur bei der grossen ungebildeten Menge, sondern nicht selten selbst da, wo wir ihn anzutreffen kaum erwartet hätten. Ja je mehr die alte Sitten-Einfalt wachsendem Luxus und steigender Ueppigkeit Platz machte, um so entschie-

1 Il. I, 601 ff.

2 Il. IV, 1 ff.

3 Od. I, 22 ff.

4 Od. XI, 602 f. Diese Worte hatte **Horaz** im Sinn, als er Od. IV, 8. schrieb:

Sic Jovis interest
Optatis epulis impiger Hercules.

dener forderte man auch ausser Gesang und Tanz noch weitere, ähnliche Genüsse als nothwendige Zuthaten, namentlich den aphrodisischen und den des warmen Bades.

Wer kennt nicht den Sardanapall'schen Wahlspruch: ἔσθιε, πῖνε, παῖζε[1], und den mannigfachen Anklang, den er im Alterthum fand[2]? Wer weiss nicht, dass schon eine relativ frühe Zeit die in dem angeführten Homerischen Verse gegebene Schilderung von der Glückseeligkeit der Phaeaken nicht mehr genügend fand, und, um diese wirklich als eine vollkommene erscheinen zu lassen, es für nöthig hielt, noch einen zweiten Vers:

εἵματά τ' ἐξημοιβὰ, λοετρά τε θερμὰ καὶ εὐναί

hinzuzufügen[3]? In einem merkwürdigen Vasengemälde[4] sehen wir den Gedanken, dass die wahre Glückseeligkeit in reichlichem, mit Liebesgenuss verbundenem Mahle, in Gesundheit, langem Leben und Schönheit bestehe, dadurch ausgesprochen, dass Eudaemonia von Pandaesia mit herzuschwebendem Eros, von Hygieia, Polyetes und Kale umgeben ist. Ein nicht weniger praegnanter Ausdruck ist das Distichon:

Balnea, vina, Venus corrumpunt corpora nostra;
Sed vitam faciunt balnea, vina, Venus.

Wir begegnen ihm zwei Mal. Eine römische Inschrift[5] lautet:

V · AN LVII ·
D · M
TI · CLAVDI · SECVNDI
HIC · SECVM · HABET · OMNIA
BALNEA · VINA · VENVS
CORRVMPVNT · CORPORA
NOSTRA · SET · VITAM · FACIVNT
B · V · V
KARO · CONTVBERNAL
FEC · MEROPE · CAES
ET · SIBI · ET · SVIS · P ·

[1] Cicero: Tusc. Quaest. V, 35. Strabo XIV, 672. Diod. II, 23. Arrian: Hist. Alex. II, 5, 5. Athen. VIII, 336. 337. XII, 530. Hecker: Comm. de Anth. Gr. P. I. S. 34 ff.

[2] Z. B. Amphis bei Athen. VIII, 336. Alexis bei Athen. VIII, 337. und Plut. de aud. poet. To. I. p. 75 ed. Reisk. Livius Andronicus bei Festus s. v. *adfatim*. Das Epigramm des Konigs Polemo in der Anthol. Palat. To. II. S. 330. No. 38., dessen letztes Distichon wohl erst in neuerer Zeit auf die Gemme bei Gori: Inscr. Etr. To. III. S. 21. übertragen sein wird. Horatius: Epist. II, 2, 214. Martial II, 59. Eine Gemme, welche aus dem Besitz Sabbatini's in das Cabinet de Thoms überging. Borioni: Collect. Ant. Rom. S. 58. Cabinet de Thoms Pl. IV. No. 4. Monumens du culte secret des dames romaines Pl. 20. Raspe: 5421. Stosch. Abdr. S. 127. No. 1676. Darauf liest man über einer Darstellung des Coitus die Worte: Παρδάλα πῖνε, τρύφα, περιλάμβανε· θανεῖν σε δεῖ· ὁ γὰρ χρόνος ὀλίγος. Ἀχαιὲ ζήσαις.

[3] Vergleiche Nitzsch: Anmerk. zur Odyssee Bd. II. S. 200 ff.

[4] In ähnlicher Weise ist dies Gemälde aufgefasst von Minervini: Illustr. di un vaso di Ruvo. 1845 und de Witte: Rev. Arch. To. II. S. 550 ff. Elite céram. To. II. S. 61. Ann. dell' Inst. To. XVII. S. 414 ff.

[5] Apianus: Inscr. S. 242. Fendius: Monum. Sepulchr. Tab. 124. Gruter: S. 615. No. 11. Burmann: Anthol. lat. III, 86. Osann: Syll. Inscr. S. 402. No. III.

Eine andere wurde bei Verona gefunden[1]:

CADIVS · MACVLLA
H · SECVM · NON · HABET
IVNONIS · BALNEA
SED · HABET · OMNIA
BALNEA · VINA · VENVS · CORRVMPVNT
CORPORA · NOSTRA
SED · VITAM · FACIVNT
B · V · V

Die Ueberzeugung, dass das Dasein des Menschen mit dem Tode nicht schlechthin aufhöre, die wir namentlich bei Semitischen Stämmen vergeblich suchen, scheint anderen Völker-Gruppen angeboren zu sein. Griechen und Römer zeigen in den ältesten Zeiten, bis zu denen wir zurückblicken können, keine Spur eines Zweifels. Wie wenig beneidenswerth auch das Dasein ist, welches die früheste, noch in den Homerischen Gedichten vielfach hervortretende Ansicht den Todten beilegte, der Zweifel an dem Fortbestehen nach dem Tode ist bei ihnen ebenso, wie das positive Leugnen desselben erst die Frucht philosophischer Speculation. Anschauungsweisen dieser Art nahmen bei ihnen erst später um so mehr überhand, je mehr ihr ganzes Cultur-System an moralischer Kraft verlor und in sich selbst hohl und zerfressen seiner Auflösung mit immer schnelleren Schritten entgegeneilte.

Wie alles transcendentale Denken, ungeachtet des Widerspruchs gewisser philosophischer Systeme, nur auf einer Abstraction von der Erfahrung beruht, so bildete auch der Grieche gleich von Anfang an seine Vorstellungen vom Dasein des Menschen nach dem Tode nur nach der Analogie des erfahrungsgemässen Daseins vor dem Tode. Jedoch stimmte er es, da er den Körper vergehen sah, zunächst zu einem dumpfen, träumerischen Dahinleben herab, dessen behauptete Unkörperlichkeit er freilich auch gleich von Anfang an nur als ein Minimum von Körperlichkeit zu denken vermochte. So bewahrte er sich die Möglichkeit, dem natürlichen Wunsche, von der Persönlichkeit des Menschen so viel als möglich zu retten, unbemerkt wieder immer mehr zuzugestehen, bis er gar bald auf einem Punkte anlangte, von wo aus er in der That das Leben jenseits von dem diesseitigen gar nicht mehr verschieden dachte[2]. Wenn sich

Orelli: Inscr. lat. No. 4816. Meyer: Anthol. lat. No. 934. Ohne allen Grund hat man diese Inschrift und einige ähnliche, die weiter unten zur Sprache kommen werden, für gefälscht erklärt. *Omnia* ist dasselbe, was in der Inschrift bei Fabretti: S. 703. No. 263. und Gruter: S. 632. No. 2. *tapantio* heisst. Nach Anleitung Lukian's: De luctu 14. hat man vorzugsweise an die Beischläferin, den Weinschenken und das Pferd zu denken.

[1] Gruter: S. 912, 10

[2] Bekanntlich setzt Minos schon in einem, allerdings wohl jüngeren Abschnitte des Odyssee XI, 568 ff. seine Richterthätigkeit auch in der Unterwelt fort und Orion jagt auch dort noch nach Wild. Von den vielen aus den Homerischen Gedichten geschöpften Darstellungen des Entwicklungsgangs dieser Vorstellungen kann die, welche Teuffel in der Einladungs-Schrift des kön. Gymnasiums zu Stuttgart zu der Feierlichkeit am Geburtstage des Königs Wilhelm 1848 gegeben hat, als besonders klar und sorgfältig bezeichnet werden.

daher, je mehr sich das sittliche Bewusstsein entwickelte, je deutlicher man Gutes und Böses zu unterscheiden, das Bedürfniss von Lohn und Strafe zu fühlen begann, um so nothwendiger auch die Vorstellung bilden musste, dass das diesseits gethane Unrecht jenseits bestraft[1], das Gute belohnt werde: in was Anderem konnte von diesem Standpunkte aus der Lohn bestehen, als in einer höhern Potenz dessen, worauf man in dem diesseitigen Leben den höchsten Werth legte? Und wenn Jemand dem Ueberfluss an Speise und Trank und ähnlichen damit verbundenen materiellen Genüssen diesen Werth beilegte, wie hätte er nicht hoffen sollen, dass die Guten in jenem Leben mit möglichst gesteigerten Freuden dieser Art, mit einer αἰώνιος μέθη belohnt werden würden?

Dieser Glaube ist daher bei den Griechen neben anderen Ansichten sehr alt. Plato[2] sagt: Μουσαῖος δὲ τούτων νεανικώτερα τἀγαθὰ καὶ ὁ υἱὸς αὐτοῦ παρὰ θεῶν διδόασι τοῖς δικαίοις· εἰς ᾅδου γὰρ ἀγαγόντες τῷ λόγῳ καὶ κατακλίναντες καὶ συμπόσιον τῶν ὁσίων κατασκευάσαντες ἐστεφανωμένους ποιοῦσι τὸν ἅπαντα χρόνον ἤδη διάγειν μεθύοντας, ἡγησάμενοι κάλλιστον ἀρετῆς μισθὸν μέθην αἰώνιον. Οἱ δ' ἔτι τούτων μακροτέρους ἀποτείνουσι μισθοὺς παρὰ θεῶν· παῖδας γὰρ παίδων φασὶ καὶ γένος κατόπισθεν λείπεσθαι τοῦ ὁσίου καὶ εὐόρκου. — Τοὺς δὲ ἀνοσίους αὖ καὶ ἀδίκους εἰς πηλόν τινα κατορύττουσιν ἐν ᾅδου καὶ κοσκίνῳ ὕδωρ ἀναγκάζουσι φέρειν. Damit steht im Zusammenhange, was derselbe Philosoph an einem anderen Orte[3] sagt: Καὶ κινδυνεύουσι καὶ οἱ τὰς τελετὰς ἡμῖν οὗτοι καταστήσαντες οὐ φαῦλοί τινες εἶναι, ἀλλὰ τῷ ὄντι πάλαι αἰνίττεσθαι, ὅτι ὃς ἂν ἀμύητος καὶ ἀτέλεστος εἰς ᾅδου ἀφίκηται, ἐν βορβόρῳ κείσεται, ὁ δὲ κεκαθαρμένος τε καὶ τετελεσμένος ἐκεῖσε ἀφικόμενος μετὰ θεῶν οἰκήσει.

Von Sophokles[4] sind uns die Worte erhalten:

ὡς τρισόλβιοι
κεῖνοι βροτῶν, οἳ ταῦτα δερχθέντες τέλη,
μόλωσ' εἰς ᾅδου· τοῖσδε γὰρ μόνοις ἐκεῖ,
ζῆν ἐστι, τοῖς δ' ἄλλοισι πάντ' ἐκεῖ κακά.

In einem Zwiegespräch des Dionysos und Herakles lässt Aristophanes[5] den Letzteren von der Unterwelt sagen:

ἐντεῦθεν αὐλῶν τίς σε περίεισιν πνοή,
ὄψει τε φῶς κάλλιστον, ὥσπερ ἐνθάδε,
καὶ μυρρινῶνας, καὶ θιάσους εὐδαίμονας
ἀνδρῶν γυναικῶν, καὶ κρότον χειρῶν πολύν.

[1] Schon in der Iliade III, 278 f. XIX, 259 f. wird der Glaube ausgesprochen, dass der Meineid im künftigen Leben bestraft werde, und der eben angeführte jüngere Abschnitt der Odyssee XI, 576 ff. kennt schon die bekannten Strafen des Tityos, Tantalos und Sisyphos.

[2] Rep. II, 363, C. Vergleiche Lobeck: Aglaophamus To. II. S. 806 ff. Winiewski: Index lectt. Acad. Monast. 1845—46. S. 21 f.

[3] Phaed. S. 69, C.

[4] Plutarch: de aud. poet. To. VI. S. 76. ed. Reisk.; Wagner: Fragm. 750.

[5] Ranae v. 154 ff.

ΔΙΟΝΥΣΟΣ

οὗτοι δὲ δὴ τίνες εἰσίν;

ΗΡΑΚΛΗΣ

οἱ μεμυημένοι.

Und als sich später Xanthias mit Dionysos den wilden Thiasoten in der Unterwelt nahet, ruft er aus [1]:

ὦ πότνια πολυτίμητε Δήμητρος κόρη,
ὡς ἡδύ μοι προσέπνευσε χοιρείων κρεῶν.

Auch Plutarch [2] berührt diesen Theil der Mysterien-Lehre indem er sagt: Καὶ γὰρ ἐκεῖνος — ἐτελεύτησεν — οὐδὲ τῶν ὅπλων καὶ τῶν στρατηγιῶν καὶ τῶν τροπαίων ἔπαθλον ποιούμενος εὐωχίας καὶ πότους, ὥσπερ Πλάτων ἐπισκώπτει τοὺς περὶ τὸν Ὀρφέα, τοῖς εὖ βεβιωκόσι φάσκοντας ἀποκεῖσθαι γέρας ἐν ᾅδου μέθην αἰώνιον. An einem anderen Orte [3] sagt er: Καίτοι ταῦτα μὲν (τῷ Κερβέρῳ διαδάκνεσθαι καὶ φορεῖν εἰς τὸν ἄτρητον) οὐ πάνυ πολλοὶ δεδίασι, μητέρων ὄντα καὶ τιτθῶν δόγματα καὶ λόγους μυθώδεις. Οἱ δὲ καὶ δεδιότες, τελετάς τινας αὖ πάλιν καὶ καθαρμοὺς οἴονται βοηθεῖν· οἷς ἁγνισάμενοι διατελεῖν ἐν ᾅδου παίζοντες καὶ χορεύοντες ἐν τοῖς αὐγὴν καὶ πνεῦμα καθαρὸν καὶ φθέγγον ἔχουσιν.

Diese Lehre, welche das Gelangen zu jenen Freuden ausdrücklich an bestimmte in diesem Leben vorzunehmende Reinigungen, Sühnungen und Weihungen knüpfte, wird ihre entschiedensten Anhänger natürlich an denen gehabt haben, welche in die Mysterien selbst eingeweiht waren. Allein mehr oder weniger nah verwandte Ansichten waren auch ausserhalb dieser Genossenschaften zu allen Zeiten weit verbreitet. Reicht doch der Todten-Cult mit seinen Weinspenden und Darbringungen von Speise bis in die Homerische Zeit zurück; und wie hätte man auf diese Sitte kommen können, wenn man nicht überzeugt gewesen wäre, dass die Verstorbenen einen Genuss davon hätten, dass man dadurch zu ihrem Wohlbefinden beitrage? Das Alterthum selbst fasste diese Sitte nicht anders auf [4]. Wenn man aber die Todten einmal für Speise und Trank noch zugänglich dachte, wie hätte man daran zweifeln können, dass diejenigen, welchen für ihre in diesem Leben bewiesene Tugend jenseits ein besseres Loos zu Theil werden sollte, auch damit wenigstens hinreichend, wenn nicht im Ueberfluss, versehen werden würden? Das Eine ohne das Andere ist nicht wohl denkbar und mehr als eine Aeusserung alter Schriftsteller bezeugt uns in ausdrücklicher Weise, dass dies auch ausserhalb bakchischer Mysterien eine der geläufigsten Vorstellungen war.

[1] Ranae v. 337 f.

[2] Compar. Cimonis cum Lucullo To. III. S. 325 ed. Reiske.

[3] Non posse suaviter vivi sec. Epicurum To. X. S. 346 f. ed. Reiske. Vergl. De facie in orbe lunae To. IX. S. 722. ed. Reiske.

[4] Schon Homer's Worte Il. XXIII, 218 ff. deuten auf eine solche Auffassung hin. Später ist sie oft entschieden ausgesprochen worden, wie von Joannes Lydus: de mens. IV, 26. αἱ γὰρ χοαὶ παραψυχή τις εἰσεφέρετο τοῖς εἰδώλοις τῶν τετελευκότων. Die Worte einer Grabschrift im Corp. Inscr. Gr. No. 6298:

τέφρην δὲ μεθύσκων
πηλὸν ποιήσεις, κοὐχ ὁ θανὼν πίεται

setzen sie mit Nothwendigkeit voraus. Uebrigens vergleiche man Lukian: Charon 22.; De luctu 9.; Philostratos: Her. II, 4.; Nitzsch: Anmerk. zur Odyssee Bd. III. S. 164.

In dem Dialog **Axiochos**[1], der unter **Plato's** Namen auf uns gekommen ist, lesen wir: Ὅσοις μὲν οὖν ἐν τῷ ζῆν δαίμων ἀγαθὸς ἐπέπνευσεν, εἰς τὸν τῶν εὐσεβῶν χῶρον οἰκίζονται, ἔνθα ἄφθονοι μὲν ὧραι παγκάρπου γονῆς βρύουσι, πηγαὶ δὲ ὑδάτων καθαρῶν ῥέουσι, παντοῖοι δὲ λειμῶνες ἄνθεσι ποικίλοις ἐαριζόμενοι, διατριβαὶ δὲ φιλοσόφων, καὶ θέατρα ποιητῶν, καὶ κύκλιοι χοροί, καὶ μουσικὰ ἀκούσματα, συμπόσιά τε εὐμελῆ, καὶ εἰλαπίναι αὐτοχορήγητοι, καὶ ἀκήρατος ἀλυπία, καὶ ἡδεῖα δίαιτα· οὔτε γὰρ χεῖμα σφοδρὸν οὔτε θάλπος ἐγγίγνεται, ἀλλ' εὔκρατος ἀὴρ χεῖται ἁπαλαῖς ἡλίου ἀκτῖσιν ἀνακιρνάμενος. Ἐνταῦθα τοῖς μεμυημένοις ἐστί τις προεδρία· καὶ τὰς ὁσίους ἁγιστείας κἀκεῖσε συντελοῦσι.

Aus dem Φίλαυλος des **Philetaeros** sind uns die Worte erhalten[2]:

Ὦ Ζεῦ, καλόν γ' ἐστὶν, ἀποθανεῖν αὐλούμενον·
τούτοις ἐν ᾅδου γὰρ μόνοις ἐξουσία
ἀφροδισιάζειν ἐστίν· οἱ δὲ τοὺς τρόπους
ῥυπαροὺς ἔχοντες μουσικῆς ἀπειρίᾳ,
εἰς τὸν πίθον φέρουσι τὸν τετρημένον.

Bei **Philostratos**[3] erzählt der Winzer dem Phoeniker die Sage von Protesilaos und Laodamia. Darauf setzt sich das Gespräch in folgender Weise fort: Φ. Ποῦ δὲ τῇ Λαοδαμείᾳ ξύνεστιν; Ἀ. Ἐν Ἅιδου, ξένε. Καὶ λέγει αὐτὴν εὐδοκιμώτατα γυναικῶν πράττειν ἀριθμουμένην ἐν αἷς Ἀλκηστίς τε ἡ Ἀδμήτου καὶ Εὐάδνη ἡ Καπανέως, καὶ αἱ ταύταις ἴσαι σώφρονές τε καὶ χρησταί. Φ. Ξυσσιτοῦνται δὲ ἀλλήλοις ἢ οὐ θέμις; Ἀ. Οὔπω, ξένε, σιτουμένῳ ἐνέτυχον οὐδὲ πίνοντα ἔγνων. Καίτοι σπένδω γε αὐτῷ κατὰ ἑσπέραν ἀπὸ τουτωνὶ τῶν Θασίων ἀμπέλων, ἃς φυτεύει αὐτός, καὶ τρωκτὰ δὲ ὡραῖα προτίθεμαι κατὰ μεσημβρίαν, ἐπειδὰν θέρος τε ἥκῃ καὶ μετόπωρον ἱστῆται, σελήνης τε ἰούσης ἐς κύκλον ἐν τῇ τοῦ ἦρος ὥρᾳ γάλα ἐγχέας ἐς τὸν ψυκτῆρα τοῦτον „ἰδού σοι“ λέγω „τὸ τῆς ὥρας νᾶμα, σὺ δὲ πῖνε“, κἀγὼ μὲν εἰπὼν ταῦτα ἀπαλλάττομαι, τὰ δὲ βέβρωταί τε καὶ πέποται θᾶττον ἢ καταμύσαι. Diese Antwort des Winzers ist offenbar vorsichtiger gehalten, als sie von den meisten Anderen gegeben worden sein würde. Allein die hastige Frage des Phoenikers, ob die beiden Gatten auch im Hades noch zusammen speisen, weist deutlich genug auf das hin, was man auch im jenseitigen Leben für besonders werthvoll hielt.

Indem **Lukian** die bei der grossen Menge (ὁ πολὺς ὅμιλος, οὓς ἰδιώτας οἱ σοφοὶ καλοῦσιν) gewöhnliche Ansicht darstellen will, sagt er[4]: Ὕπαρχοι δὲ καὶ σατράπαι καὶ δικασταὶ κάθηνται δύο, Μίνως τε καὶ Ῥαδάμανθυς οἱ Κρῆτες, ὄντες υἱοὶ τοῦ Διός. Οὗτοι δὲ τοὺς μὲν ἀγαθοὺς τῶν ἀνδρῶν καὶ δικαίους καὶ κατ' ἀρετὴν βεβιωκότας, ἐπειδὰν συναλισθῶσι πολλοί, καθάπερ εἰς ἀποικίαν τινὰ πέμπουσιν ἐς τὸ Ἠλύσιον πεδίον, τῷ ἀρίστῳ βίῳ συνεσομένους. Dass bei diesem ἄριστος βίος ausser anderen Genüssen namentlich auch Ueberfluss von Speise und Trank

[1] S. 371, C.

[2] **Athen.** XIV, 24.; **Meineke**: Fragment. Comic. To. III. S. 299.

[3] Heroic. II, 4.

[4] De luctu c. 7.

zu verstehen ist, lehrt zur Genüge das Folgende. Denn, nachdem Lukian das die Bösen erwartende Loos geschildert hat, fährt er fort: Οἱ δὲ τοῦ μέσου βίου, πολλοὶ ὄντες οὗτοι, ἐν τῷ λειμῶνι πλανῶνται ἄνευ τῶν σωμάτων, σκιαὶ γενόμενοι, καὶ ὑπὸ τῇ ἀφῇ καθάπερ καπνὸς ἀφανιζόμενοι. Τρέφονται δὲ ἄρα ταῖς παρ᾽ ἡμῶν χοαῖς, καὶ τοῖς καθαγιζομένοις ἐπὶ τῶν τάφων· ὡς εἴ τῳ μὴ εἴη καταλελειμμένος ὑπὲρ γῆς φίλος, ἢ συγγενής, ἄσιτος οὗτος νεκρὸς καὶ λιμώττων ἐν αὐτοῖς πολιτεύεται. Und noch unzweideutiger tritt das Wesen dieses ἄριστος βίος in den Worten hervor, welche bald darauf [1] folgen: Πόσοι γὰρ καὶ ἵππους καὶ παλλακίδας, οἱ δὲ καὶ οἰνοχόους ἐπικατέσφαξαν καὶ ἐσθῆτα καὶ τὸν ἄλλον κόσμον συγκατέφλεξαν ἢ συγκατώρυξαν ὡς χρησομένοις ἐκεῖ καὶ ἀπολαύσουσιν αὐτῶν κάτω.

Endlich erinnere ich an eine merkwürdige Lampe [2], welche ausser der Inschrift: „*Dis Manibus sac.*“ und einer reichen Fülle von Trinkgefässen und Opfer-Geräthschaften, einen bärtigen Mann nebst drei Jünglingen und drei Mädchen zum Mahle gelagert zeigt. Welche Deutung man auch den einzelnen Figuren geben möge (am wahrscheinlichsten ist es wohl, dass der bärtige Mann in der Mitte der Gott der Unterwelt, die übrigen Verstorbene sind), jeden Falls ist das Bild in seinem Zusammenhange mit der beigefügten Inschrift ein sprechender Ausdruck für den Glauben an das Mahl der anderen Welt.

Wen würde es nicht freuen, wenn sich im Gegentheile erweisen liesse, dass Griechen und Römer in ihrer Vorstellungs-Weise vom Leben nach dem Tode ohne Ausnahme über einen so niedrigen Standpunkt erhaben gewesen wären? Wer wird es nicht mit Bedauern sehen, dass sich selbst bei diesen beiden Völkern, die an der Spitze der Cultur des Alterthums standen, die grosse Menge nicht höher zu erheben vermochte? Allein gewiss wird sich auch Niemand durch ein Gefühl dieser Art bewegen lassen wollen, den gegebenen Thatsachen irgend Etwas abzumäkeln. Der Wissenschaft kann es nicht zukommen, die Anerkennung der Thatsachen von dem Beifall oder dem Missfallen abhängig zu machen, welches diese bei unserem moralischen Bewusstsein finden. Wohl aber ist das klassische Alterthum reich genug an anderen Zügen, die unsere ganze Bewunderung verdienen, um es zu ertragen, dass auch seine Schatten-Seiten der wissenschaftlichen Erkenntniss zugeführt werden.

Dass auch bei mehr als einem anderen alten Volke, namentlich bei den Skythen und Thrakern, ganz ähnliche Vorstellungen vom Leben nach dem Tode verbreitet waren, ist zur Genüge bekannt. Dasselbe gilt aber wohl auch von den Etruskern. Die Gemälde ihrer

[1] A. a. O. 14. Damit vergleiche man ausser Hom. Il. XXIII, 161—177 und Od. XXIII, 64 ff. das, was Herodot IV, 71 von den Skythen erzählt: Ἐν δὲ τῇ λοιπῇ εὐρυχωρίῃ τῆς θήκης, τῶν παλλακέων τε μίην ἀποπνίξαντες θάπτουσι, καὶ τὸν οἰνοχόον, καὶ μάγειρον, καὶ ἱπποκόμον, καὶ διήκονον, καὶ ἀγγελιηφόρον, καὶ ἵππους καὶ τῶν ἄλλων ἁπάντων ἀπαρχάς, καὶ φιάλας χρυσέας· ἀργύρῳ δὲ οὐδὲν οὐδὲ χαλκῷ χρέωνται· ταῦτα δὲ ποιήσαντες, χοῦσι πάντες χῶμα μέγα, ἁμιλλεώμενοι, καὶ προθυμεόμενοι ὡς μέγιστον ποιῆσαι. Ἐνιαυτοῦ δὲ περιφερομένου, αὖτις ποιεῦσι τοιόνδε, λαβόντες τῶν λοιπῶν θεραπόντων τοὺς ἐπιτηδεωτάτους. Servius zur Aen. V, 95. sagt: «*Fuit enim haec* «*majorum consuetudo, sicut hodieque apud Indos est, ut* «*quoties reges moriebantur, cum his dilecti equi vel servi* «*et una de uxoribus carior circa rogum occisi incende*«*rentur, inter quas de hoc ipso erat magna contentio.*» Die Gräber der Taurischen Halb-Insel, namentlich das von Kuloba, bieten viele wichtige Belege hierzu. Ich verweise auf die Ausgrabungs-Berichte, welche die Introduction der Antiquités du Bosphore Cimmérien bringen wird.

[2] Passeri: Lucernae To. III. Tab. 51.

ältesten Grabkammern, von denen ich selbst die wichtigsten gesehen habe, scheinen vor Allem zu dieser Annahme zu nöthigen. Hieher gehören namentlich sechs von den bei Tarquinii, und vier von den bei Clusium geöffneten [1]. Die ersteren sind:

1. Grotta del corso delle bighe, deren Gemälde abgebildet sind bei Micali: Storia Tav. 68., im Mus. Gregor. To. I. Tav. 101., bei Hittorff: L'architecture polychrome Pl. 19. No. 2 und bei Canina: Etruria marittima Tav. 85.
2. Grotta del fondo Querciola. Monum. pubbl. dall' Inst. arch. To. I. Tav. 53. Mus. Gregor. To. I. Tav. 104. Müller: Denkmäler Th. I. No. 334. Guigniaut: Religions de l'antiquité Pl. 155. No. 593ᵃ und 593ᵇ. Canina: Etruria marittima Tav. 80.
3. Grotta del fondo Marzi. Mon. pubbl. dall' Inst. arch. To. I. Tav. 32. Mus. Gregor. To. I. Tav. 102. Müller: Denkmäler Th. I. No. 335. Guigniaut: Religions de l'antiquité Pl. 155. No. 593ᶜ und 593ᵈ. Canina: Etruria marittima Tav. 81.
4. Grotta del morto. Mon. pubbl. dall' Inst. arch. To. II. Tav. 2. Mus. Gregor. To. I. Tav. 99. Canina: Etruria marittima Tav. 82.
5. Grotta che guarda Tarquinii, mit vielen etruskischen Inschriften. Mus. Gregor. To. I. Tav. 103. Hittorff: L'architecture polychrome Pl. 19. No. 5. Canina: Etruria marittima Tav. 87.
6. Grotta del mezzo dei monti rozzi. Micali: Storia Tav. 67. Mus. Gregor. To. I. Tav. 100. Hittorff: L'architecture polychrome Pl. 19. No. 8. Canina: Etruria marittima Tav. 86.

Die zweiten sind:

7. Grotta del poggio al moro. Micali: Storia Tav. 69. 70. Inghirami: Mus. Chiusin. T. 123.
8. Grotta del colle Casuccini. Inghirami: Mus. Chiusin. Tav. 181—185. Mon. pubbl. dall' Inst. arch. To. V. Tav. 32—34.
9. Das neuerdings von François geöffnete Grab. Mon. pubbl. dall' Instit. arch. To. V. Tav. 15. 16.
10. Das dem Grafen della Ciaja angehörende Grab. Mon. pubbl. dall' Inst. arch. To. V. Tav. 17.

Gegen die gewöhnliche Annahme, dass alle diese Bilder jene Mahlzeiten und gymnastischen Uebungen darstellen, welche bei der Bestattung der Todten Statt fanden, erweckt zunächst die Ausgelassenheit der von Mädchen und Jünglingen ausgeführten Tänze, so wie die wollüstige Ueppigkeit der Gelage Bedenken, welche sich am stärksten in den Gemälden der Grotta del fondo Querciola kund giebt. Es ist bekannt, dass in Rom die Mimi an der pompa funebris einen wesentlichen Antheil hatten [2]. Auch kann es kaum einem Zweifel unterliegen, dass diese Sitte von Etrurien nach Rom gekommen war. Ja es scheint mir offenbar, dass die wilden

[1] Wahrscheinlich waren auch die Gemälde der beiden von Gori: Mus. Etr. To. III. S. 84 T. 6 und S. 88. T. 8. beschriebenen Gräber in der Nähe von Tarquinii und Clusium in demselben alterthümlichen Stil ausgeführt, wenn sich dies auch aus seinen unvollkommenen Abbildungen nicht erkennen lässt.

[2] Becker: Gallus Bd. III. S. 280.

Tänze, welche wir in den Bildern der Grotta del morto um den auf dem Paradebette ausgestellten Todten ausführen sehen, eben die der Mimi sind. Allein es ist auch ebenso augenscheinlich, dass die orgiastischen Tänzer der übrigen Bilder nichts weniger als Mimi sind, und wer wird ohne irgend ein weiteres Anzeichen glauben wollen, dass die Etrusker schon in jener alten Zeit die Leichen-Mahle bis zu einem Grad von Ueppigkeit und Ausgelassenheit gesteigert hätten, den kaum das sinkende Rom bei dieser Gelegenheit zugelassen haben wird? Ein weiteres Bedenken liegt in den Jagd-Scenen. Denn davon, dass auch die Jagd zu den Feierlichkeiten des Begräbnisses gehört habe, liegt keine Spur vor[1]. Endlich würden die Maler, wenn sie die Leichen-Mahle im Sinne gehabt hätten, da sie doch sonst, wie die sorgfältig ausgeführten Bäume, Blumen, Vögel und anderen Thiere zeigen, auf Reichthum der Scenerie wohl bedacht waren, gewiss auch ein Mal das Grabmal angebracht haben[2], da sie ja offenbar nicht nur bei den Jagden und gymnastischen Uebungen, sondern auch bei den Tänzen nicht das Innere der Wohnungen haben darstellen wollen.

Aber gewiss haben sie auch die Freuden nicht darstellen wollen, welche die Verstorbenen selbst während des diesseitigen Lebens genossen hatten. Schon die Analogie der Gemälde, welche in der Grotta del morto gefunden sind, drängt uns zu der Annahme, dass auch die übrigen vielmehr von der Vorstellung des Abscheidens aus dem diesseitigen Leben ausgehen, und bekanntlich bezieht sich eben darauf der Schmuck auch vieler anderer etruskischer Gräber. Man könnte zwar vielleicht einwenden, dass auch in den Gemälden der Grotta del morto nicht die Tänze der Mimi, sondern die orgiastischen Freuden dargestellt seien, an welchen der Verstorbene im diesseitigen Leben Theil genommen habe, indem nach einer gewöhnlichen Sitte der antiken Kunst verschiedene Zeiten in ein Bild zusammengezogen seien. Allein ich finde, dass sich die alten Künstler nur dann diese Freiheit genommen haben, wenn der Inhalt der auseinander liegenden Zeit-Momente mit einander verwandt war, und namentlich in dem Verhältniss von Ursache und Wirkung zu einander stand. Ein ironisches Zusammenfassen verschiedener Zeit-Momente, deren Zusammenhang nur im Gegensatze des Inhalts besteht, ist dem Wesen der alten Kunst überhaupt und vor Allem den frühesten Jahrhunderten fremd[3].

[1] Auf die Venationes, welche die Kaiser-Zeit im Circus zuweilen auch bei Begräbnissen aufführte (Mazois: Ruines de Pompéi To. I. Pl. 30—32.), wird sich doch wohl Niemand berufen.

[2] Offenbar ist das, was O. Müller in den Gemälden der Grotta del fondo Querciola für das Innere einer Grab-Kammer erklärt hat, vielmehr eine Vorraths-Kammer, in welcher die für Gelage nöthigen Gefässe, vielleicht schon mit Wein gefüllt, aufbewahrt werden. Wie hätte bei einer Grab-Kammer gerade die Haupt-Sache, die Sarkophage, Aschenkisten und Todten-Betten, ganz übergangen werden können? Ueberdies ist die Frage schon durch ein später bekannt gewordenes Gemälde (Canina: Etruria marittima Tav. 63) gegen Müller entschieden.

[3] Die späten Gemmen, welche Todtenköpfe oder Skelette neben Trinkgefässen darstellen, kann man, so weit sie ächt sind, nicht dagegen anführen. Bei den meisten findet nur eine Verknüpfung zeitloser Symbole Statt. Die übrigen, welche ein Skelett handelnd darstellen, wollen dadurch nicht zwei verschiedene Zeiten verbinden, sondern anschaulich machen, wie sehr sich der Mensch auch noch im Tode nach diesem nicht mehr erreichbaren Genuss sehne. Selbst die Werke der neuen Kunst, z. B. Orcagna's berühmter Triumph des Todes und ähnliche, welche ganz eigentlich darauf ausgehen, schreiende Gegensätze zu verbinden, suchen dabei meistens entweder die Einheit der Zeit festzuhalten oder die verschiedenen Zeiten in verschiedene Scenen zu sondern.

Ein paar nahe liegende Beispiele werden genügen. Eine weit verbreitete, bis in das fünfte Jahrhundert v. Chr. zurückreichende Sitte der griechischen Grab-Monumente war es, die Verstorbenen in Gesellschaft ihrer Verwandten und Freunde darzustellen, wie sie diesen im Leben zum Zeichen inniger Liebe und Freundschaft die Hand zu reichen pflegten. Zugleich aber fügte man in der Bilduug bald der Todten selbst, bald der Hinterbliebenen Züge der Trauer und des Schmerzes hinzu, den beide Theile erst nach dem Abscheiden eben der eingetretenen Trennung wegen empfanden [1]. Diese Kundgebung des Schmerzes durch ein Neigen des Kopfes, durch ein Stützen desselben auf die Hand u. s. w. und jene Darlegung der Liebe und Freundschaft durch ein Darreichen der Hand liegen also der Zeit nach auseinander, konnten aber nach den syntaktischen Gesetzen der alten Kunst in Eins verschmolzen werden, weil jener Schmerz eben auf dieser Liebe beruht.

Wie man schon seit alter Zeit auf den Grabhügeln der Seefahrer Ruder anzubringen pflegte [2], so sind auch von den griechischen Steinmetzen der ersten christlichen Jahrhunderte Männer und Jünglinge dieser Art auf ihren Grab-Monumenten nicht selten dargestellt worden, wie sie trauernd über den rauhen Tod in den Wellen auf einem Felsen im Meere sitzen. Vor ihnen auf dem Wasser ist dann meistens zu besserem Verständniss ein Theil eines Kahns mit einem Ruder angebracht, oder sie selbst halten letzteres in der Hand. Auf zwei dieser Denkmäler [3] aber erblickt man noch ausserdem eine Anzahl Menschen, welche nur noch mit den Köpfen aus dem Wasser hervorragen und im Begriff sind zu ertrinken.

Die mir bekannten Grabsteine dieser Art [4], die sämmtlich in einem gleichmässig rohen Stile gearbeitet sind und von denen keins über das zweite christliche Jahrhundert zurückreichen wird, sind folgende:

Im Theseus-Tempel zu Athen [5].

*1. No. 292. Platte von weissem Marmor mit einem Giebel; 0,6 franz. Mètre hoch, 0,31 breit; vom Wasser sehr zerfressen. In der Mitte des Ganzen sitzt ein mit einem kurzen Untergewand bekleideter Mann auf einem Felsen, nach der Rechten des Beschauers gewendet,

[1] Stephani: Tit. Graec. Part. IV. S. 23 ff.

[2] Hom. Od. XI, 77 f.

ταῦτά τέ μοι τελέσαι, πῆξαί τ' ἐπὶ τύμβῳ ἐρετμόν,
τῷ καὶ ζωὸς ἔρεσσον, ἐὼν μετ' ἐμοῖς ἑτάροισιν.

Marcellinus: Leben des Thukyd. 31. Ἴκριον γὰρ ἐπὶ τοῦ τάφου κεῖσθαι, τοῦ κενοταφίου δὲ τοῦτο γνώρισμα εἶναι ἐπιχώριον καὶ νόμιμον Ἀττικὸν τῶν ἐν τοιαύτῃ δυστυχίᾳ τετελευτηκότων καὶ μὴ ἐν Ἀθήναις ταφέντων. Ἴκριον, sonst eine Bretbohle (Nitzsch: Anmerk. zur Odyssee Bd. II. S. 39.), soll hier wohl das Ruder bedeuten. Im Uebrigen hat Friedländer: de operibus anaglyphis S. 26. die richtige Erklärung der Stelle gegeben.

[3] Auf No. 2 und 9 des folgenden Verzeichnisses.

[4] In diesem und allen folgenden Verzeichnissen von Denkmälern setze ich den Nummern derjenigen, welche ich selbst in den Originalen so genau untersucht habe, dass ich für den Thatbestand, soweit er in Frage kommt, einstehen kann, ein Sternchen vor. Bei Gemmen kann sich dies natürlich auch nur auf gute Abdrücke beziehen. Bei den im Text einzeln vorkommenden Kunstwerken suche ich, wenn ich sie in den Originalen untersucht habe und ein Hinweis dieser Art nöthig scheint, dies durch die Wendung der Rede anzudeuten.

[5] Ich erkenne an, dass Ross in seiner Abhandlung: Das Theseion 1852. die Richtigkeit dieses Namens schwankend gemacht hat. Dieser wird aber ohne den Anspruch, das Wahre zu enthalten, beibehalten werden müssen, so lange kein anderer Name nachgewiesen ist, der ein besseres Recht für sich hat, was von dem von Ross vorgeschlagenen kaum wird gesagt werden können.

indem er mit der Linken den gesenkten Kopf stützt und die Rechte auf den Felsen stemmt. Vor ihm sieht man einen Kahn, worin ein Knabe mit dem Ruder in der Hand sitzt. Ein zweiter Knabe steht im Hintergrunde dem Beschauer zugewendet und streckt die Rechte nach dem Sitzenden aus. Von der Inschrift ist Nichts mehr zu erkennen.

*2. No. 315. Platte von weissem Marmor, 0,73 hoch, 0,44 breit. Eine ungeschickte Abbildung in der 'Εφημερὶς ἀρχαιολογικὴ 1842 No. 1014.; eine andere von mir ausgeführte Zeichnung theile ich auf Taf. VI. No. 2. mit.

*3. No. 352. Platte von weissem Marmor, mit einem Giebel, 0,73 hoch, 0,34 breit. Zur Linken des Beschauers sitzt nach Rechts gewendet auf einem Felsen ein nackter Mann, mit der Linken ein Ruder haltend. Die Rechte reicht er einer Frau, die mit Ober- und Unter-Gewand bekleidet nach ihm hingewendet steht. Neben ihm steht ein kleiner Knabe, so wie neben der Frau ein kleines Mädchen. Die am unteren Theile der Platte angebrachte Inschrift habe ich schon in meiner Titul. Graecor. Partic. IV. S. 24. gegeben und K. Keil hat mich darauf aufmerksam gemacht, dass das verstümmelte Wort der dritten Zeile Βηρυτία zu lesen sein wird.

*4. No. 405. Grosse, architektonisch sehr reich verzierte und sehr wohl erhaltene Platte von weissem Marmor, 1,04 hoch, 0,47 breit. An den Seiten cannelürte Säulen mit römischen Capitälen, darüber ein Architrav mit Triglyphen und Tropfen und über diesem ein Giebel mit Akroterien. Links des Beschauers sitzt auf einem Felsen nach Rechts gewendet ein unbekleideter, unbärtiger Mann, genau in der Stellung wie der von No. 1. Vor ihm steht mit übereinander geschlagenen Armen, und zu ihm aufblickend ein nackter Knabe. Vom Kahn ist Nichts zu sehen; doch liegt dem Ganzen offenbar derselbe Gedanke zu Grunde, wie den übrigen Bildwerken. Unter dem Ganzen befindet sich die Inschrift:

ΛΕΥΚΙΕ . . ΦΙΔΙΕ
ΔΑΜΑΧ . ΗΣΤΕΚΑΙ
ΑΛΥΠΕ ΧΑΙΡΕ

Abgebildet in der 'Εφημερὶς ἀρχαιολογικὴ 1842. No. 1002.

In der Stoa Hadrian's zu Athen.

*5. No. 3344. Platte von weissem Marmor; 0,65 hoch, 0,29 breit; gut erhalten. Ungenau abgebildet in Expéd. scient. de Morée To. III. Pl. 20. No. 1. und in der 'Εφημερὶς ἀρχαιολογικὴ 1840. No. 393. Die an dem ersteren Orte fehlerhaft, und noch unrichtiger im Corp. Inscr. Gr. No. 2322 b 61 wiedergegebene Inschrift ist vollkommen gut erhalten und sieht in Wirklichkeit so aus:

ΓΛΥΚΩΝ
ΠΡΩΤΟΓΕΝΟΥ[1]
ΧΡΗΣΤΕΧΑΙΡΕ

[1] Am Ende der Zeile ist Nichts verwischt. Die Genitiv-Form — γένου der Substantiva auf — γένης ist in späteren Inschriften ganz gewöhnlich, und nur in den Abschriften häufig corrigirt. So erkennt man z. B. auch an der Inschrift Corp. Inscr. Gr. No. 802, die ich in Venedig sah, noch ganz deutlich, dass ein Σ nie vorhanden gewesen ist.

*6. No. 3355. Platte von weissem Marmor, 0,47 hoch. Ein nackter Jüngling sitzt genau wie auf dem vorhergehenden Steine, jedoch nach der Linken des Beschauers gewendet, auf einem Felsen. Vor ihm sieht man das Hintertheil eines Kahns mit einem Steuerruder. Unterhalb des Ganzen befindet sich die in das Corp. Inscr. Graec. No. 2373 nach einer schlechten Abschrift aufgenommene, jedoch ganz wohl erhaltene Inschrift:

ΣΗΝΩΝΑΡΤΕΜΙΔΩΡΟΥ
CΙΔΩΝΙΟC ΧΡΗCΤΕ
ΧΑΙΡΕ

Im Museum von Syra.

7. Grabplatte, abgebildet in Expéd. scient. de Morée To. III. Pl. 14. No. 3.

Im Museum von Avignon.

8. Grabplatte, abgebildet bei Paciaudi: Monum. Peloponn. To. II. S. 237. und in der Collezione di tutte le ant. del Mus. Nani No. 88. Vergleiche Arch. Anz. 1853. S. 370.

Im Museum von Verona.

*9. Grabplatte, abgebildet bei Maffei: Mus. Veron. S. 51. No. 12.

Es leuchtet ein, dass auf No. 2 und 9 zwei verschiedene Zeit-Momente in Eins zusammengezogen sind, jener, in welchem der Verstorbene mit seinen Gefährten ertrank, und ein späterer, in welchem er oder genauer sein Eidolon über seinen Tod trauernd auf einem Felsen im Meere sitzt; und diese Verschmelzung erschien den Alten erlaubt, weil das Erste die Ursache des Zweiten ist.

Ein Zusammenhang dieser Art findet nicht Statt zwischen bakchischen Tänzen, an welchen ein Abgeschiedener während seines irdischen Lebens Theil genommen hat, und dem letzten Dienste, welchen ihm seine Verwandten erzeigen; man müsste es denn für angemessen erachten, dem Maler die Absicht unterzuschieben, dass er den Tod jenes Etruskers als Folge von Ausschweifungen darstellen wollte. Hegt man gegen diese Annahme noch einiges Bedenken, so wird man auch die genannte Auffassung jener Tänze aufgeben müssen.

So bleibt allein die Annahme übrig, dass die Gemälde, mit Ausnahme der in der Grotta del morto befindlichen, welche sich wenigstens zum Theil auf einen unmittelbar vorausgehenden Moment beziehen, die Freuden darstellen, welche den Menschen im künftigen Leben erwarten; Freuden, welche ihrem Wesen, wie ihrer äusseren Form nach ganz denen des diesseitigen Lebens nachgebildet sind: Schmaus, Liebes-Genuss, Musik, Tanz, Jagd[1] und gymnastische Vergnügungen. Und zieht man zur Vergleichung das Bild herbei, welches Pindar vom künftigen Leben entwirft, aus wie überraschend ähnlichen Elementen finden wir es zusammengesetzt! Er sagt[2]:

[1] An den Vögeln und anderen Thieren kann Niemand Anstoss nehmen. Ausser der schon in der Odyssee XI, 562 ff. erwähnten Jagd des Orion gehören namentlich auch die Worte Tibull's: Eleg. I, 3, 59 ff. hieher.

[2] Olymp. II, 61 ff.

Ἶσον δὲ νύκτεσσιν αἰεί,
ἴσα δ᾽ ἐν ἁμέραις ἅλιον ἔχοντες ἀπονέστερον
ἐσλοὶ δεδόρκαντι βίον, οὐ χθόνα ταράσσοντες ἐν χερὸς ἀκμᾷ
οὐδὲ πόντιον ὕδωρ
κεινὰν παρὰ δίαιταν· ἀλλὰ παρὰ μὲν τιμίοις
θεῶν, οἵτινες ἔχαιρον εὐορκίαις, ἄδακρυν νέμονται
αἰῶνα· τοὶ δ᾽ ἀπροσόρατον ὀκχέοντι πόνον.

ὅσοι δ᾽ ἐτόλμασαν ἐστρὶς
ἑκατέρωθι μείναντες ἀπὸ πάμπαν ἀδίκων ἔχειν
ψυχάν, ἔτειλαν Διὸς ὁδὸν παρὰ Κρόνου τύρσιν· ἔνθα μακάρων
νᾶσος ὠκεανίδες
αὖραι περιπνέουσιν, ἄνθεμα δὲ χρυσοῦ φλέγει,
τὰ μὲν χερσόθεν ἀπ᾽ ἀγλαῶν δενδρέων, ὕδωρ δ᾽ ἄλλα φέρβει,
ὅρμοισι τῶν χέρας ἀναπλέκοντι καὶ κεφαλὰς

βουλαῖς ἐν ὀρθαῖς Ῥαδαμάνθυος,
ὃν πατὴρ ἔχει Κρόνος ἑτοῖμον αὐτῷ πάρεδρον,
πόσις ὁ πάντων Ῥέας ὑπέρτατον ἐχοίσας θρόνον.

Und anderwärts [1] sagt er:

Τοῖσι λάμπει μὲν μένος ἀελίου τὰν ἐνθάδε νύκτα κάτω,
φοινικορόδοις τ᾽ ἐνὶ λειμώνεσσι προάστιον αὐτῶν
καὶ λιβάνῳ σκιαρᾷ καὶ χρυσέοις καρποῖς βέβριθεν.
καὶ τοὶ μὲν ἵπποις γυμνασίοις τε, τοὶ δὲ πεσσοῖς,
τοὶ δὲ φορμίγγεσσι τέρπονται, παρὰ δέ σφισιν εὐανθὴς ἅπας τέθαλεν ὄλβος·
ὀδμὰ δ᾽ ἐρατὸν κατὰ χῶρον κίδναται
αἰεὶ θύα μιγνύντων πυρὶ τηλεφανεῖ παντοῖα θεῶν ἐπὶ βωμοῖς.

Also auch hier duftende Bäume, herrliche Früchte und Blumen, Musik, Spiel und Gymnastik. Nur jeden Zug orgiastischer Wildheit hat der ethisch höher stehende Geist Pindar's aus seinem Bilde getilgt; die Freuden der Tafel durch die Früchte und die von Jacobs gewiss richtig aufgefassten Kränze nur leise angedeutet, und eben dies ist es ohne Zweifel, was wir als Pindar's Eigenthum anzusehen haben.

Beachten wir nun die zahlreichen etruskischen Aschenkisten und Sarkophage von gleich hohem Alterthum, welche uns den Genuss von Speise und Trank in ähnlichen, nur der Natur der Sache nach mehr in das Enge zusammengezogenen Bildern vorführen [2]; beachten wir die

[1] Plutarch: Consol. ad Apollon. To. VI. S. 457. ed. Reisk.; Bergk: Fragm. 106. Aus Pindar schöpfte namentlich auch Virgil: Aen. VI, 637 ff.

[2] Z. B. Inghirami: Mon. Etruschi To. VI. Tav. C. D. Mus. Chius. Tav. 38. Micali: Mon. Ined. Tav. 22. 23. 24. 25. Mon. pubbl. dell' Inst. arch. To. IV. Tav. 32.

noch grössere Anzahl derselben aus jüngerer, römischer Zeit, welche dasselbe thun [1]; beachten wir die vielen alt- und jung-etruskischen Deckel von Aschenkisten und Sarkophagen, auf welchen die Todten gelagert dargestellt sind, indem sie Trinkhörner oder Trinkschaalen in der Hand halten oder Kränze bald um den Hals tragen bald in der Hand haben [2]; beachten wir endlich die Wandgemälde etruskischer Gräber aus römischer Zeit, welche in den wesentlichsten Zügen jenen alten entsprechen [3]: wer wird dann behaupten wollen, dass alle diese Bildwerke schlechthin anders gemeint seien, als jene zuerst genannten Gemälde? Wohl mag da, wo die Todten auf den Sarkophag-Deckeln gelagert mit Bechern oder Kränzen dargestellt sind, auch die Vorstellung von einem Todes-Schlafe als einem Schlafe, der auf ein reichliches Mahl folgt, hinzugetreten sein. Wohl mag mancher andere Steinmetz und Wandmaler der späteren Jahrhunderte an Nichts weiter gedacht haben, als an die Freuden dieses Lebens, ja vielleicht, indem er nur der hergebrachten Sitte huldigend Bilder wiederholte, wie er sie zu Tausenden zu sehen gewohnt war, überzeugt gewesen sein, dass es im Gegentheil am Ende dieses Lebens auch mit Freuden dieser Art, wie mit jeder anderen, zu Ende sei. Allein es ist etwas Anderes, nach dem ursprünglichen Gedanken dieser bei den Etruskern von den ältesten bis in die jüngsten Zeiten nachweisbaren Gräber-Sitte zu fragen, etwas Anderes, den Vorstellungs-Kreis bestimmen zu wollen, in welchem sich der einzelne späte Steinmetz bewegte, indem er sein ärmliches Werk zu Stande brachte.

Endlich wird hier auch an die bekannten, in Velletri gefundenen, jetzt in Neapel aufbewahrten Terracotta-Tafeln [4] erinnert werden müssen. Ihr Stil zeigt, dass sie wesentlich aus derselben Zeit stammen, wie die angeführten, alt-etruskischen Wandgemälde; ihr Zusammenhang, dass sie ursprünglich ein grösseres, architektonisches Ganzes schmückten. Sie enthalten endlich nur die beiden Haupt-Elemente, welche auch in jenen Wand-Gemälden vorkommen, gymnastische Uebungen [5] und Schmaus. Es liegt also die Vermuthung nahe, dass sie ursprünglich zum Schmuck eines Grabes bestimmt gewesen und eben so, wie jene Gemälde, aufzufassen seien.

Unter den mannigfachen Ansichten über das Schicksal des Menschen nach dem Tode, welche im Alterthum zu verschiedenen Zeiten in weiteren oder engeren Kreisen Eingang fanden, findet sich auch eine, welche, obwohl aus ganz anderen Grundlagen, als die eben besprochene, hervorgegangen, ihr doch dem Inhalte nach eng verwandt und daher nicht selten mit ihr verschmolzen worden ist.

Das Sein des Menschen während des Schlafs sowohl, als nach demselben liegt innerhalb,

[1] Z. B. Gori: Mus. Etr. To. III. Cl. III. Tab. 14. 22. Inghirami: Mon. Etr. To. I. Tav. 2. 72. 73. 83. To. VI. Tav. F. Y3. Lasinio: Scult. di Pisa Tav. 37. Raoul-Rochette: Mon. Inéd. Pl. 57. Micali: Storia Tav. 107.

[2] Z. B. Gori: Mus. Etr. To. III. Cl. III. Tab. 4. 6. 7. 11. 25. 28. Inghirami: Mon. Etr. To. I. Tav. 3. Mus. Chius. Tav. 29. 42. 44. Micali: Mon. Ined. Tav. 49.

[3] Canina: Etruria marittima Tav. 63. 64.

[4] Carloni: Bassirilievi Volsci 1785. Bouchard: Choix des mon. ant. To. II. Pl. 79—81. Inghirami: Mon. Etr. To. VI. Tav. T4—X4. Mus. Borbon. To. IX. Tav. 9—12. Müller: Denkmäler Th. I. No. 285. 286.

[5] Die sitzenden Figuren könnten die Kampf-Richter sein.

das nach dem Tode ausserhalb des Kreises seiner Erfahrung. Die Aehnlichkeit der äusseren Erscheinung aber, welche zwischen Schlaf und Tod Statt findet, kann Niemand entgehen. Auf diese glaubten Griechen und Römer um so eher die Hoffnung bauen zu dürfen, dass zwischen beiden Zuständen noch weitere Analogien Statt fänden [1], je grössere Beruhigung dieser Glaube dem Blicke gewährte, der ängstlich forschend in die umschleierte Zukunft gerichtet war. Ihre Mythen bildende Phantasie sprach ihn zeitig in dem Satze aus, dass Hypnos und Thanatos Zwillingsbrüder, Söhne der Nyx, seien [2], und kunsterfahrene Hände versäumten nicht, in den ältesten [3], wie in den spätesten [4] Zeiten die geheimnissvolle Mutter mit ihren beiden Söhnen auf den Armen zum Troste Aller dem Auge vorzuführen. Von ihnen gemeinschaftlich liess die alte Sage den Sarpedon vom Schlachtfelde tragen [5]; ihnen errichtete man in Sparta neben einander Statuen [6] und sie stellte die römische Kunst unzählige Male als Bild und Gegenbild an Sarkophagen und anderen Grabdenkmälern dar. Denn dass die sogenannten Todes-Genien, wenn sie beide die Fackeln senken, in der Regel so aufzufassen sind, wird Lessing wohl richtig gesehen haben. Der bekannte, für archaeologische Exegese so wichtige Cippus der Villa Albani [7]

[1] Plutarch: Cons. ad Apollon. To. VI. S. 409. ed. Reiske. Οὐκ ἀμούσως δ' ἔδοξεν ἀποφήνασθαι οὐδ' ὁ εἰπὼν τὸν ὕπνον τὰ μικρὰ τοῦ θανάτου μυστήρια. Cicero: de sen. 22. *«Jam vero videtis, nihil esse morti tam simile, «quam somnum.»*

[2] Hesiod: Theog. 758 ff. Hom. Il. XVI, 672.

[3] Am Kasten des Kypselos. Paus. V, 18, 1.

[4] Wenigstens wird dies immer die wahrscheinlichste Deutung für den bekannten Vaticanischen Cippus (Boissard: Antiqu. Rom. To. IV. S. 116. Gruter: Thes. Inscr. S. 1148. Montfaucon: Ant. Expl. To. V, 1. Pl. 37. Pistolesi: Il Vaticano descr. To. IV. Tav. 37. Raoul-Rochette: Mon. Inéd. Pl. 47. Mus. Chiaram. To. III. Tav. 23.) bleiben. Bei anderen ähnlichen Bildern, z. B. bei einem Scarabaeus der Kaiserlich-Russischen Sammlung (Köhler: Gesamm. Schriften Th. V. S. 178.) kann man zu keiner Gewissheit gelangen, ob sie die Nyx oder eine andere Frau mit ihren Kindern darstellen wollen. Denn dieselbe künstlerische Composition ist mit geringen Veränderungen auch in mehr als einem anderen Sinn verwendet worden, namentlich zur Darstellung der Ortygia und Leto mit Apollo und Artemis (Pellerin: Méd. des vill. To. II. Pl. 43. No. 21. Pl. 68. No. 59. 60. Streber: Abhandl. der philol.-hist. Classe der kön. Bayr. Akad. der Wiss. 1835. S. 217 ff. Cavedoni: Spicil. num. S. 164. Müller: Musée Thorwaldsen P. III. S. IV. Pl. 3. N. 102.; das bekannte Vasengemälde bei Tischbein: Engravings To. III. Pl. 4. Millin: Gal. Myth. Pl. 14. No. 51. Inghirami: Vasi fittili Tav. 89. Müller. Denkmäler Th. II. No. 144. Lenormant: Élite céram. To. II. Pl. 1.; und Plinius: Hist. Nat. XXXIV, 77.); auf römischen Münzen zu Bildern der *«Fecunditas»* und der *«Temporum Felicitas»*. Auf einem römischen Altar (Muratori: Thes. Inscr. S. 28. No. 1. Gori: Inscr. Donian. Tab. V. No. 4.) wird man dieselbe Frau wohl am besten nach Claudian: Rapt. Proserp. II, 44. Tethys nennen, und auf Vasen-Gemälden mit schwarzen Figuren hat Jahn: Archaeol. Aufs. S. 68 f. mit Wahrscheinlichkeit in ihr Ariadne nebst Oenopion und Staphylos erkannt. Wenn jedoch Hr. Gerhard (Auserl. Vasenbilder Th. I. S. 182.) meint: *«Seit der «Bildnerei am Kypselos-Kasten wird eine griechische Dar«stellung der Nacht schwer nachzuweisen sein»*, so darf man sich wohl einigermaassen wundern. Euripides: Ion 1150. Polybios XXXI, 3. Montfaucon: Palaeogr. gr. S. 13. = Millin: Gal. Myth. Pl. 89. No. 353. = Guigniaut: Relig. de l'antiqu. Pl. 130. No. 333.

[5] Hom. Od. XVI, 671 ff. Das interessante Vasen-Gemälde des Panthaeos (Birch: Archaeologia To. XXIX. S. 139 ff. Gerhard: Auserles. Vasenb. Taf. 221.) wird, wie Jahn: Zeitschr. für Alterthumsw. 1844. S. 244 f. gezeigt hat, mit mehr Wahrscheinlichkeit auf den von den Winden davon getragenen Memnon bezogen. Wie es sich mit einem anderen, in der Arch. Zeitung 1853. S. 109. erwähnten Vasen-Gemälde verhalten mag, wird sich erst nach dessen Veröffentlichung zeigen.

[6] Pausanias III, 18, 1. Vergl. Plutarch: Kleomenes 9. Ueber die Gruppe von Ildefonso kann man ohne Untersuchung des Originals zu keinem End-Urtheil gelangen. Gyps-Abgüsse, deren ich mehr als einen untersucht habe, reichen bei ihr nicht aus.

[7] Zoega: Bassirilievi T. 15. Aus dem Bilde der Kypseliden-Lade allein würde man nicht leicht folgern können, dass die Alten schon in jener alten Zeit dem Tode und dem Schlafe im Allgemeinen neben der Mannes- oder Jünglings-

nennt dies Motiv bei einmaliger Darstellung selbst «*Somnus*». Ist es also zweimal als Bild und Gegenbild an demselben Monument angebracht, so kann dabei zwar mehr oder weniger oft nichts weiter, als eine dem Ornament im engeren Sinne erlaubte Wiederholung desselben Begriffs beabsichtigt sein [1]. Allein das überall hervortretende Bestreben, Tod und Schlaf einander so nahe als möglich zu rücken, und dieses Verhältniss ausdrücklich hervorzuheben, macht es sehr wahrscheinlich, dass so mancher Bildhauer nicht einfach den Begriff des Schlafs wiederholen, sondern in dieser Weise den des Schlafs und den des Todes ausdrücklich gleichstellen wollte; allerdings gewiss nicht so, dass die eine dieser beiden Gestalten einfach den Tod, die andere einfach den Schlaf darstellen, sondern so, dass jeder von beiden Knaben zugleich auch auf den anderen Begriff als einen engverwandten hinweisen sollte. Nur sollte das eine Mal der Begriff des Todes, das andere Mal der des Schlafs den Ausgangspunkt für das auffassende Denken bilden, während einmalige Darstellungen desselben Bildes unmittelbar an jenen höher liegenden allgemeineren Begriff erinnern wollen, welcher diese beiden noch ungeschieden umschliesst, von der Sprache jedoch, da sie kein Wort dafür hat, durch einen jener concreteren Ausdrücke bezeichnet werden muss [2].

Wenn dagegen eingewendet wird, dass die Künstler dann irgend eine die Verschiedenheit des Begriffs andeutende Verschiedenheit der Bildung angebracht haben würden, so könnte die Nichtigkeit dieses Einwandes schon durch eine stattliche Reihe von ganz gleichen Darstellungen verschiedener Begriffe, auf deren Unterscheidung Etwas ankam, dargelegt werden. Allein bei Grabdenkmälern musste ja eben Alles an möglichst vollständiger Gleichsetzung dieser beiden Begriffe liegen. Auch hat der Verfertiger des angeführten Vaticanischen Cippus, obgleich er die enge Verwandtschaft beider Knaben schon mehr, als die Urheber jener Bilder, hervorgehoben hatte, indem er sie von ihrer gemeinschaftlichen Mutter getragen darstellte, doch nicht das Geringste gethan, um eine Verschiedenheit des Begriffs anzudeuten. Denn der geringe Unterschied

Gestalt auch die des Knaben gegeben haben. Sie könnte in diesem Falle auch nur desshalb gewählt sein, weil es dem Künstler darauf ankam, das Verhältniss von Tod und Schlaf als Zwillings-Söhnen derselben Mutter hervorzuheben. Allein wir finden ihnen diese Gestalt auch schon in jenen Vasen-Bildern gegeben, welche den Kampf des Herakles mit Alkyoneus darstellen (Jahn: Sitzungs-Ber. der königl. Sächs. Ges. der Wissensch. 1853. S. 141. Stephani: Antiqu. du Bosph. Cimm. Pl. 63ª No. 1.), und da lag keine Veranlassung dieser Art vor. Als man nun in römischer Zeit ein so besonderes Vergnügen daran fand, an die Stelle der Sage, wie der Wirklichkeit eine Kinder- und Eroten-Welt gesetzt zu sehen, so war es natürlich, dass man auch in den Bildern des Schlafs und des Todes die Knaben-Gestalt bevorzugte und sie nicht selten durch Hinzufügung erotischer Attribute, wie Köcher, Bogen u. s. w., in das Wesen des Eros hinüberspielte. Schon hierdurch wird es deutlich, dass diejenigen Unrecht haben, welche Bilder der letzteren Art mit den Ausdrücken: *Eros als Bild des Todes* oder *des Schlafes* bezeichnen. Will man den zu Grunde liegenden Gedanken genau angeben, so wird man sich besser des Ausdrucks: *Hypnos*, *Somnus*, *Thanatos* u. s. w. *in Gestalt des Eros* bedienen. Das verlangt auch die Inschrift des Albanischen Cippus, die im entgegengesetzten Falle nicht *Somno*, sondern nur *Amori* lauten könnte.

[1] Siehe meine Bemerkung im Bull. historico-phil. de l'Acad. de St.-Pétersbourg To. IX. S. 176. = Mélanges gréco-rom. To. I. S. 133.

[2] Aehnlich, jedoch in zu enger Beschränkung auf ein bestimmtes Bild, sagt Zoega: Bassirilievi To. II. S. 216. «*Ma sia ciò come voglia, tutto collima a persuadermi che* «*la figura in questione nè il sonno significhi nè la morte,* «*ma quello stato di requie in cui morte e sonno si somigliano, onde la poesia fratelli gli ha chiamati*».

der Stellung ist offenbar nur durch ästhetische Gründe veranlasst, und wenn es dem Verfertiger der Kypseliden-Lade beliebte, die beiden Knaben etwas verschieden zu bilden, so konnte darin doch keine Norm für die Urheber jener späten Sarkophage liegen. Ja selbst dieser beschränkte sich auf die Verschiedenheit der Farbe. Denn dass das ἀμφοτέρους des Pausanias nicht auf τοὺς πόδας, sondern auf die Knaben geht, hat Lessing offenbar richtig gesehen, und mehr als wahrscheinlich ist es, dass in dem διεστραμμένους, welches der grosse Gelehrte entschieden unrichtig aufgefasst hat, nur ein in Werken so hohen Alters nicht seltener Zeichnungs-Fehler zu suchen ist, den Pausanias für etwas Beabsichtigtes angesehen zu haben scheint.

Ebenso lässt es sich wohl denken, dass mancher Bildhauer, wenn er dieselben Knaben mit aufgerichteten Fackeln einander gegenüber stellte, in ähnlicher Weise das Wiedererwachen aus dem Tode und das aus dem Schlafe als einander entsprechend darstellen wollte. Denn das kann nicht zweifelhaft sein, dass, wenn einer von jenen Knaben die Fackel senkt, der andere sie erhebt, die Absicht war, den Gegensatz von Licht und Finsterniss, Tag und Nacht, Leben und Tod, mit einem Worte ausser dem Schlafen und Sterben auch das Wiedererwachen vorzuführen[1], mag sich nun der alte Künstler dabei der Namen Hypnos, Oneiros[2], Thanatos, Hesperos einer Seits, Orthros[3], Phosphoros, Oriens[4], Lucifer u. s. w. anderer Seits bewusst gewesen sein, oder nicht.

Das Tröstliche dieser Verbrüderung und Gleichsetzung von Tod und Schlaf lag theils in der Süssigkeit, welche der Schlaf in um so höherem Grade besitzt, je tiefere Ruhe er dem Körper und Geiste nach den Anstrengungen und Sorgen des Tages gewährt[5], theils in dem Wiedererwachen zu neugestärkter Lebens-Kraft, welches ihm nachfolgt. War der Tod wirklich ein Zwillings-Bruder des Schlafs, so durfte man auch von ihm dasselbe erwarten, und welchen Werth man gerade auf diese doppelte Analogie legte, spricht sich zu allen Zeiten in tausend einzelnen Zügen aus.

[1] Dasselbe gilt von den Mithras-Reliefs, wo das phrygische Costum nur des verschiedenen Religions-Kreises wegen hinzutritt.

[2] Die wichtigsten Kunstwerke, für welche dieser Name feststeht, sind die von Philostr. Sen.: Imag. I, 27. und Paus. II, 10, 2. erwähnten, und ein leider noch nicht hinreichend bekanntes Vasengemälde, worauf eine männliche, geflügelte Figur mit der Beischrift Ὄνειρος eine Frau verfolgt. Ann. dell' Inst. arch. To. II. S. 323. Vergl. To. XIX. S. 190. Danach ist ein merkwürdiges Relief-Fragment zu erklären, welches ich in der Stadt-Mauer Roms beim Denkmal des Eurysaces eingemauert fand und hier auf Taf. I. No. 2 nach einer von mir gemachten Zeichnung in 1/4 der wirklichen Grösse mittheile. Denn, dass nicht etwa Boreas oder ein ähnliches Wesen zu verstehen ist, lehren die Schmetterlings-Flügel. Die Römer fassten, wenn sie personificirten, den griechischen Hypnos und Oneiros unter dem Namen Somnus zusammen, da sie mit Recht bei Personificationen die Neutra (*somnium*) zu umgehen suchten und nur ausnahmsweise zuliessen, oder sie bedienten sich des griechischen Namens irgend eines individuellen Traum-Gottes.

[3] Montfaucon: Palaeogr. grecque S. 13. Millin: Gal. Myth. Pl. 89. No. 353. Guigniaut: Religions de l'ant. Pl. 130. No. 333.

[4] Dieser dem griechischen Orthros entsprechende Name ist sehr häufig auf römischen Münzen, die jedoch seine Bildung vom Sonnengott zu entlehnen pflegen.

[5] Hom. Od. XIII. 79 f.

καὶ τῷ νήδυμος ὕπνος ἐπὶ βλεφάροισιν ἔπιπτεν,
νήγρετος, ἥδιστος, θανάτῳ ἄγχιστα ἐοικώς.

Virg. Aen. VI, 521 f.

pressitque jacentem
Dulcis et alta quies, placidaeque simillima morti.

Plutarch: Consol. ad Apollon. To. VI. S. 408 ff. Reiske. Die Tiefe des Schlafs ist es, was an Bildern des Schlafs, des Todes und der Todten selbst die Mohnstengel betonen.

Der Grieche nannte das Sterben selbst im gewöhnlichen Leben ἀναπαύεσθαι, der Römer bezeichnete den Tod als *laborum et miseriarum quies* [1], als *quies aeterna* [2], das Grab als *quietorium* [3] oder *requietorium* [4] und in der Kaiser-Zeit liebte es die Kunst vorzüglich, die Todten auf den Sarkophag-Deckeln ausgestreckt ruhend und nicht selten selbst schlafend darzustellen.

Wirklich unerschöpflich aber bewährt sich die Phantasie des späteren Alterthums, namentlich der bildenden und zeichnenden Künste, in Ausdrücken für die Hoffnung, dass auch auf den Todes-Schlaf ein Erwachen folgen werde. Einer davon wurde eben berührt und ihm zunächst steht die Reihe der Bilder, welche zu demselben Zweck den Gegensatz und Wechsel verschiedener Zeit-Abschnitte, namentlich der Tages- und Jahres-Zeiten verwenden. Einige andere werden weiter unten erwähnt werden. Hier hebe ich nur die beiden wichtigsten Attribute dieser Bedeutung hervor, welchen wir unzählige Male neben den auf Sarkophag-Deckeln ruhenden Todten, neben den Personificationen des Todes und des Schlafs oder überhaupt als Ornamente von Grabdenkmälern begegnen: die Eidechse und die Maske. Jenes freundliche Thierchen, dem eine ganze Reihe unhaltbarer Erklärungen zu Theil geworden ist, betont, wie man nun einzusehen angefangen hat, nichts Anderes, als das Wiederöffnen geschlossener Augen [5], also in diesem Falle das Erwachen zu neuem Leben. Die Maske fusst auf der dem späteren Alterthum geläufigen Vergleichung des Lebens mit dem Schauspiel [6]. Der Ton aber lag dabei schwerlich auf der glücklichen Durchführung und Beendigung einer bestimmten Rolle, sondern auf dem mit einer Veränderung der äusseren Form verbundenen Fortbestehen des Schauspielers auch nach dem Schauspiel, auf seinem nur scheinbaren Sterben am Ende des Stücks und thatsächlichen Wiederaufleben nach demselben [7]. In diesem Sinne, meine ich, begegnen wir an den späteren Grab-Monumenten, wohin wir nur blicken, den Masken als Ornament; in diesem Sinne finden

[1] Cicero: Catil. IV, 4, 7.

[2] Gruter: S. 525, 6. 567, 8. 664, 10. 675, 6. 706, 6. 893, 14.

[3] Gruter: S. 810, 2.

[4] Gruter: S. 934, 1. Im Theseion zu Athen befindet sich unter No. 424 eine weisse Marmor-Platte, 0,26 hoch, welche oberhalb mit einem Giebel geschmuckt, unterhalb aber abgebrochen ist. Darauf liest man die spate, wahrscheinlich christliche Inschrift:

ΚΟΙΜΗΤΗΡΙΟΝ
ЄΥΤΥΧΙ·CΤΗC
ΜΗΤΡΟC ΑΘΗ
ΝЄΟΥ ΚЄ ΘЄΟΝ
ΚΤΙCΤ^Υ .....
. . . .

[5] Aelian: De nat. anim. V, 47. Epiphanios: Adv. haeres. II, 33. S. 462. Ταύτην γὰρ σαῦραν οὕτω κεκλήκουσιν ἡλιακὴν οἱ ἄνθρωποι. — Ἐκείνη γὰρ ἀμβλυωπήσασα χρόνῳ ἀναβλέπει, διὰ ἡλιακῆς στροφάλιγγος ἐν φωλεῷ πρὸς ἀνατολὴν προσέχοντι ἑαυτὴν προσθλίψασα, καὶ νηστεύσασα, πρὸς ἀνατολὴν κατανοοῦσα. Und der Berliner Achat-Onyx, auf welchem neben einer Eidechse die Inschrift: LVMINA RESTITVTA steht. Winckelmann: Descr. des pierr. gr. de feu Stosch S. 553. No. 124. Raspe: 13351 Stoschische Abdrucke: VII, 124. Tolken: Verzeichn. S. 425. No. 328. Stephani zu Köhler's Gesamm. Schr. Th. III. S. 246. Panofka: Gemmen mit Inschriften S. 90.

[6] Cicero: De senect. 18. Sueton: Octav. 99. Seneca: Epist. 77, 20. und die freilich nicht hinreichend gesicherte Grabschrift bei Orelli: Inscr. lat. No. 4813. «*Vixi dum vixi* «*bene. Jam mea peracta; mox vestra agetur fabula. Valete* «*et plaudite*» etc.

[7] Man vergleiche die Grabschrift bei Orelli: Inscr. lat. No. 2631....«*Leburna magister mimariorum,*[*q*]*ui vixit* «*annos plus* [*m*]*inus centum,* [*ali*] *quoties mortuus,... set* «*sic nunquam*»...., deren Aechtheit allerdings nur durch eine erneute Untersuchung des Originals wird festgestellt werden können.

wir in den Wand-Gemälden der Grabkammern[1] und an Sarkophagen[2] Scenen der Tragoedie dargestellt, und in diesem Sinne sind jene nackten, träumerisch stehenden Jünglinge aufzufassen, neben denen wir Masken und Kleider liegen sehen[3]. Während es ganz gleichgültig ist, welchen Namen man diesen aufdringt, ist doch so viel deutlich, dass die abgelegten Masken und Kleider auf das Vergehen der äusseren Form bei gleichzeitigem Fortbestehen des Wesens hinzuweisen bestimmt sind, und dass durch die Haltung des Jünglings die durch den Tod gewährte Ruhe, durch den daneben stehenden Knaben mit der Fackel, wenn er sie senkt, die Nacht, durch welche die Ruhe ermöglicht wird, wenn er sie emporhält, der neue Tag angedeutet werden soll, welcher auf diese Nacht folgt.

Allein nicht jeder Schlaf ist süss und wohlthuend; nicht jeder gewährt jene beglückende Ruhe, jenes angenehme Vergessen aller Mühen und Sorgen, welches von dem menschlichen Gemüth so ersehnt wird. Ganz eigentlich ist dies die Eigenschaft des Schlafs, welcher sich an reichlichen Genuss von Speise und Trank, namentlich an den Genuss des Weins anschliesst.

Ὁ δ' ἦλθεν ἐπὶ τἀντίπαλον ὁ Σεμέλης γόνος,
βότρυος ὑγρὸν πῶμ' εὗρε κεἰσηνέγκατο
θνητοῖς, ὃ παύει τοὺς ταλαιπώρους βροτοὺς
λύπης, ὅταν πλησθῶσιν ἀμπέλου ῥοῆς,
ὕπνον τε, λήθην τῶν καθ' ἡμέραν κακῶν,
δίδωσιν, οὐδ' ἔστ' ἄλλο φάρμακον πόνων[4].

Diesen Schlaf betrachtete daher das Alterthum als den angenehmsten. Einen solchen wünschte es im Tode zu finden. Dies ist es, was so Mancher hoffte. Zwar ist mir keine Stelle eines Schriftstellers zur Hand, in welcher der Tod mit dürren Worten ein Schlaf der Trunkenheit genannt würde. Allein wenn es eine der geläufigsten Vorstellungen war, dass der Tod im Wesentlichen nichts Anderes sei, als der Schlaf, und namentlich dieselbe Ruhe, dasselbe Vergessen aller Lebens-Mühen gewähre; wenn man sich anderer Seits bewusst war, dass diese Eigenschaft vorzugsweise dem Schlafe zukomme, welcher reichlichem Wein-Genuss nachfolgt: wie hätten diese beiden Vorstellungen nie im Bewusstsein zusammentreffen sollen? Rufen wir uns nur die Hesiodeische Stelle in das Gedächtniss zurück, von welcher unsere Betrachtung ausging:

αἰεὶ δὲ πόδας καὶ χεῖρας ὁμοῖοι
τέρποντ' ἐν θαλίῃσι κακῶν ἔκτοσθεν ἁπάντων·
θνῆσκον δ' ὡς ὕπνῳ δεδμημένοι.

[1] Pacho: Relation d'un voyage dans la Marmarique Pl. 49 f. = Wieseler: Theater-Gebäude T. 13, 2. und ein unedirtes Wand-Gemälde in dem Columbarium der Villa Panfili bei Rom.

[2] Ficoroni: La Bolla d'oro S. 19. = Gronov: Thes. Antiq. Gr. To. VIII. S. 1608. = Winckelmann: Mon. Ined. No. 189. = Wieseler: Theater-Gebäude T. 13, 1.

[3] Das wichtigste dieser Bildwerke Mus. Pio-Clem. To. VII. Tav. 13.

[4] Euripides: Bacch. 278 ff. Man vergleiche auch v. 769 ff. und Athen. II. c. 10. Plut. To. VI. S. 251. To. VIII. S. 598. ed. Reiske.

Was ist da Anderes gesagt, als das, wonach wir fragen? Was Anderes, als dass es die schönste Art zu sterben sei, wenn der Tod sich unmittelbar an frohe Fest-Gelage als ein durch diese versüsster Schlaf anschliesst? Was Anderes, als das, was uns zahlreiche Grabdenkmäler der römischen Zeit vorführen, wenn sie den Todten als Haupt-Person eines Gelages darstellen, welche trunken und besinnungslos in die Arme des Begleiters sinkt?

Herodot[1] erzählt die bekannte Sage von Kleobis und Biton mit den Worten: Ἡ δὲ μήτηρ περιχαρὴς ἐοῦσα τῷ τε ἔργῳ καὶ τῇ φήμῃ, στᾶσα ἀντίον τοῦ ἀγάλματος, εὔχετο, Κλεόβι τε καὶ Βίτωνι, τοῖσι ἑωυτῆς τέκνοισι, οἵ μιν ἐτίμησαν μεγάλως, δοῦναι τὴν θεὸν τὸ ἀνθρώπῳ τυχεῖν ἄριστόν ἐστι. Μετὰ ταύτην δὲ τὴν εὐχὴν, ὡς ἔθυσάν τε καὶ εὐωχήθησαν, κατακοιμηθέντες ἐν αὐτῷ τῷ ἱρῷ οἱ νεηνίαι, οὐκέτι ἀνέστησαν, ἀλλ' ἐν τέλει τούτῳ ἔσχοντο. Auch Cicero[2] übergeht nicht das Schmausen bei der Erzählung derselben Sage, obgleich er den Sinn selbst nicht mehr verstanden zu haben scheint: «*Ita sacerdos advecta in fanum, quum* «*currus esset ductus a filiis, precata a dea dicitur, ut illis praemium daret pro pietate, quod ma*-«*ximum homini dari posset a deo; post, epulatos cum matre adolescentes, somno se dedisse,* «*mane inventos esse mortuos*».

Noch mehr tritt der Werth, den man auf diese Eigenschaft des Todes-Schlafs legte, in einer ähnlichen Sage hervor, welche Plutarch[3] mit den Worten erzählt: Καὶ περὶ Ἀγαμήδους δὲ καὶ Τροφωνίου φησὶ Πίνδαρος, τὸν νεὼν τὸν ἐν Δελφοῖς οἰκοδομήσαντας, αἰτεῖν παρὰ τοῦ Ἀπόλλωνος μισθόν· τὸν δ' αὐτοῖς ἐπαγγείλασθαι εἰς ἑβδόμην ἡμέραν ἀποδώσειν, ἐν τοσούτῳ δ' εὐωχεῖσθαι παρακελεύσασθαι. Τοὺς δὲ, ποιήσαντας τὸ προσταχθὲν, τῇ ἑβδόμῃ νυκτὶ κατακοιμηθέντας τελευτῆσαι.

Mit Unrecht hat man die diesen Jünglingen und Männern erwiesene Wohlthat nur darin gefunden, dass der gewöhnliche Schlaf unbemerkt und ohne vorhergehende Leiden in den Todes-Schlaf überging. So weit konnte die Wohlthat von der Gottheit auch ohne vorausgehenden Schmaus, geschweige einen siebentägigen, gewährt werden. Die Sage konnte diesen Zusatz kaum in einem anderen Sinne machen, als um dem Todes-Schlafe selbst jenen höchsten Grad von Ruhe und Süssigkeit beizumessen, welche ihm nach Euripides eben nur der Genuss des Weins verleihen kann.

Werfen wir einen Blick auf jene Sarkophag-Deckel, welche die Todten gelagert, zuweilen selbst schlafend darstellen, oder auf jene Bilder, welche den Todes-Schlaf in Knaben-Gestalt vorführen, wie unzählige Male sehen wir diese Gestalten mit einem, meist ziemlich dicken, Kranze versehen, bald um den Hals, bald auf dem Kopfe, bald in der Hand. Man hält diese Kränze für jene, mit denen die Alten die Leichname der Todten zu schmücken pflegten und bedient sich derselben nicht selten, um sogar Bilder mit Tod und Grab in Verbindung zu setzen, die nicht das Entfernteste damit zu thun haben. Allein die rein griechische Kunst kennt Kränze weder in ihren Darstellungen der Todten noch in denen des Todes-

[1] Hist. I, 31.
[2] Tuscul. Disp. I, 47, 113.
[3] Cons. ad Apollon. To. VI. S. 413 ed. Reisk.

Schlafs. In Bilder dieser Art wurden sie (von den Etruskern abgesehen) erst seit dem ersten oder zweiten christlichen Jahrhundert eingeführt, als die Kunst schon von römischem Geist durchdrungeu war. Römischem Einfluss also ist dieser Kunst-Gebrauch beizumessen und schon darum muss ihnen ein anderer Sinn zu Grunde liegen. Denn nur bei den Griechen, nicht bei den Römern[1] war es Regel, die Todten zu bekränzen, wenngleich auch diese die Todtenbahre, das Grabmal und den Weg, der dazu führte, reichlich mit Blumen zu schmücken pflegten. Ueberdies ist uns selbst von den Griechen Nichts überliefert, was darauf hindeuten könnte, dass sie den Todten die Kränze um den **Hals** gelegt oder in die **Hand** gegeben hätten, während es eine vielfach bestätigte Sache ist, dass Griechen und Römer bei ihren Schwelgereien es vorzüglich liebten, des Wohlgeruchs wegen Kränze um den **Hals**[2] oder auch in der **Hand**[3] zu tragen. Diese Kränze der Symposien also sind es, die in allen diesen Bildern der Todten sowohl, als des Todes gemeint sind[4]. Darum finden wir mit ihnen zuweilen auch Becher und andere Trinkgefässe verbunden und an einem Sarkophag-Deckel wird ihr bakchischer Bezug ausdrücklich durch die beigefügte Inschrift bestätigt[5]. Allein wenigstens in einem grossen Theile dieser Bilder können sie nicht auf neue Schwelgereien des künftigen Lebens hinweisen. Denn unzählige Male ist da der Tod in der Form eines nicht nur bekränzten, sondern zugleich auch **schlafenden** Knabens dargestellt, und auch die Todten selbst sind oft nicht nur gelagert, sondern selbst **schlafend**[6] gebildet. Was kann da unzweideutiger sein, als dass die Kränze dem Tode die Eigenschaften des Schlafs beimessen wollen, welcher dem Symposion nachfolgt?

Endlich findet allein unter dieser Voraussetzung ein im Alterthum oft ausgesprochener Gedanke seine Erklärung, der uns sonst nicht wenig überraschen müsste. Allerwärts begegnen wir Aufforderungen zum Genuss von Speise und Trank, welche sich darauf berufen, dass das Leben kurz sei, der Tod schnell und unerwartet den Menschen hinwegraffe. Die diesen Aeusserungen in der Regel zu Grunde liegende, bald deutlicher ausgesprochene, bald nur verdeckter angedeutete Vorstellung ist die, dass auch nach dem Tode die Begierde nach Genüssen dieser Art fortbestehe, nicht aber die Möglichkeit, sie zu befriedigen, und dass man daher in der Erinnerung an das früher Genossene einen wenn auch nur schwachen Ersatz für die freudenleere Gegenwart haben werde. Den Epikureern entging bekanntlich die schwache Seite dieses Raisonnements so wenig[7], als Anderen, und wenn auch sie im Hinblick auf den Tod zu einem ähnlichen Lebensgenuss aufforderten, so geschah dies natürlich in einem ganz anderen Sinne. Ihrer

[1] **Becker**: Gallus Th. III. S. 273. Zu den besonderen Fällen, in denen es auch bei den Römern Statt fand, gehört ein Lateranisches Relief. Mon. Ined. pubbl. dall' Inst. arch. To. V. Tav. 6.

[2] **Tischbein**: Engravings To. I. Pl. 45. 46. To. II. Pl. 42. 53. To. III. Pl. 10. **Cicero**: Verr. Act. II. L. V, 11, 27. **Horatius**: Sat. II, 3, 256. **Tibull**: El. I, 7, 51 f. **Athenaeos**: Deipnos. XV, 16, 674. **Plutarch**: Symp. III, 1. To. VIII. S. 567. Reisk. **Hesychios**: ὑποθυμιάς. **Becker**: Gallus Th. III. S. 251.

[3] **Pindar**: Olymp. II, 74.

[4] Etwas hievon ahnte schon **Zoega**; Bassirilievi To. II. S. 216. «*Penso che essa la morte adombri come un placi-*«*do riposo dopo la compita giornata, simboleggiata dall'*«*inversa torcia, o dopo ben regolato convito, allorchè di*«*più in mano tiene la ghirlanda*».

[6] **Foggini**: Mus. Capit. To. IV. S. 273.

[6] **Z. B. Maffei**: Mus. Veron. S. 137. No. 2.

[7] **Lucretius**: de natura rerum III, 925 ff.

Ansicht zu Folge endigte ja jede Existenz, jedes Bewusstsein des Menschen mit dem Tode und dies war ihr Beweggrund, aus jedem Augenblick des Lebens so viel Nutzen zu ziehen, als möglich, gleichviel ob geistigen, oder materiellen. Allein auch jener vulgären Vorstellung wird nicht selten eine wesentlich verschiedene Wendung gegeben, indem behauptet wird, dass allein das, was man esse und trinke, einen auch über den Tod hinaus bleibenden wirklichen Besitz bilde, während sich alles Uebrige, worauf man in diesem Leben Werth zu legen pflege, als vergänglich und werthlos erweise. So zum Beispiel die eine Fassung der Sardanapall'schen Grabschrift[1]. Dasselbe lehrt Xanthias in einer dem Alexis beigelegten Komoedie[2]:

Τί ταῦτα ληρεῖς, φληναφῶν ἄνω κάτω
Λύκειον, Ἀκαδήμειαν, Ὠδείου πύλας,
λήρους σοφιστῶν; οὐδὲ ἓν τούτων καλόν.
Πίνωμεν, ἐμπίνωμεν! ὦ Σίκων, Σίκων!
χαίρωμεν, ἕως ἔνεστι τὴν ψυχὴν τρέφειν.
Τύρβαζε, Μανῆ! γαστρὸς οὐδὲν ἥδιον·
αὕτη πατήρ σοι, καὶ πάλιν μήτηρ μόνη.
Ἀρεταὶ δὲ, πρεσβεῖαί τε, καὶ στρατηγίαι,
κομποι κενοὶ ψοφοῦσιν ἀντ' ὀνειράτων.
Ψύξει σε δαίμων τῷ πεπρωμένῳ χρόνῳ·
ἕξεις δ' ὅσ' ἂν φάγῃς τε καὶ πίῃς μόνα·
σποδὸς δὲ τἄλλα, Περικλέης, Κόδρος, Κίμων.

Dasselbe behauptet eine namhafte Anzahl späterer, von der Archaeologie sonderbar genug Epikureisch genannter Grabschriften, wie: «*Quod edi, bibi, mecum habeo; quod reliqui, perdidi*[3]» oder: «*Dum vixi, vixi quomodo condecet ingenuom. Quod comedi et ebibi, tantum meu'est*»[4]. Hier also ist das Wesentliche, wobei es bei der vorliegenden Frage ankommt, der Glaube an eine Fortdauer der Wirkungen des im diesseitigen Leben Gegessenen und Getrunkenen in das jenseitige hinüber, deutlich ausgesprochen, und nur danach kann man fragen, wie die Alten zu einem solchen beim ersten Anblick ganz sinnlos erscheinenden Glauben[5] kommen konnten. Man kommt nicht aus, wenn man das «*Besitzen*» nur für einen uneigentlichen Ausdruck für die Erinnerung an früher Genossenes erklärt. Denn kann man sich dann an diese Dinge erinnern, so kann man es eben so gut in Betreff aller übrigen, auf die man in diesem Leben Werth zu legen pflegt, denen aber zugleich aller Werth für das künftige Leben abgesprochen wird. Einen

[1] Die Citate siehe oben S. 16.

[2] Athen.: VIII, 337. Meineke: Fragm. Comic. Graec. To. III. S. 394.

[3] Muratori: S. 1677. No. 2.

[4] Borgia: Storia di Benevento To. II. S. 234.

[5] Cic.: Tuscul. Disput. V, 35, 101. «*Ex quo Sardanapali, opulentissimi Syriae regis, error agnoscitur, qui incidi jussit in busto:*

«*Haec habeo, quae edi, quaeque exsaturata libido*
«*Hausit: at illa jacent multa et praeclara relicta.*

«*Haec habere se mortuum dicit, quae ne vivus quidem diutius habebat, quam fruebatur.*»

erträglichen Sinn erhalten wir nur, wenn wir annehmen, dass dieser Behauptung eben jene Anschauungsweise zu Grunde liege, welche im Tod nicht nur einen Schlaf sah, sondern diesen auch mit dem Schlaf der Trunkenheit identificirte. Nur unter dieser Voraussetzung hat es einen Sinn, eine Fortdauer der Wirkungen des im diesseitigen Leben Gegessenen und Getrunkenen in das jenseitige hinüber anzunehmen und allen übrigen Dingen, die man diesseits hochzuschätzen pflegt, jeden Werth für jenseits abzusprechen.

Hier also treffen beide von ganz verschiedenen Ausgangspunkten hervorgegangene Ansichten zusammen. Denn wer einmal im Tode einen Schlaf zu finden hoffte, wie ihn reichlicher Wein-Genuss gewährt, wie hätte er sich nicht auch, da er ja zugleich auch auf ein Wiedererwachen rechnete, leicht mit dem Gedanken versöhnen sollen, dass ihm nach diesem Erwachen eben dieser Genuss wieder zu Theil werden solle? Und wer einmal an eine αἰώνιος μέθη glaubte, wie hätte er sich nicht das Trinken abwechselnd auch durch Schlaf versüsst denken sollen? Beide Vorstellungen treten uns daher nicht selten auch vereinigt im Schmuck der aus der Kaiser-Zeit auf uns gekommenen Grabdenkmäler entgegen.

Der Etrusker war schon in den ältesten Zeiten vor Allem darauf bedacht, das Grab der Seinigen zu einer wohnlichen Kammer für deren Körper einzurichten, während die Seele nach seiner Ansicht in einer anderen Welt fortlebte. Desshalb sorgte er vorzugsweise für die innere Ausschmückung jener Behausung, und suchte da dem Besucher neben dem, woran ihn der erste Blick erinnerte, auch das unsichtbare Loos des unsterblichen Theils des Menschen wenigstens im Bilde vorzuführen. Das einzelne Individuum aber trat dabei mehr oder weniger in den Hintergrund. Den Griechen und Römer hingegen trieb gleich von Anfang an bei Allem, was er an der Ruhestätte der Seinigen dem Auge des Wanderers darzubieten bemüht war, der Wunsch, das Andenken des Individuum's auf die Nachwelt zu bringen, ihm ein Denkmal, ein μνῆμα, ein *monumentum* im eigentlichen Sinne des Worts zu schaffen[1]. Was daher bei Griechen und Römern die Prosa, die Dichtkunst, die bildenden und zeichnenden Künste bis zum Beginn unserer Zeitrechnung zum äusseren Schmuck des Grabes thaten, ist vor Allem von diesem Streben eingegeben, wenn sich auch die Liebe und Freundschaft, der Schmerz über die Trennung zeitig erlaubten, auch ihre Spuren dem Denkmal bald stärker, bald schwächer aufzudrücken; wenn auch vorzüglich bei den Römern das Grabdenkmal häufig zugleich die Bestimmung erhielt, als Altar für die den Todten darzubringenden Opfer zu dienen, und in der älteren Zeit, als zu Folge des damaligen Standes der Kunst die glückliche Lösung einer solchen Aufgabe weit mehr zu sagen hatte, als später, der Künstler zuweilen diese Gelegenheit benutzte, um auch den eigenen Namen der Nachwelt zu übergeben. Aber selbst dann macht sich bis zur Zeit der römischen Kaiser die Ueberlieferung des Namens, des Charakters, der ganzen äusseren Erscheinung, der Thaten und Schicksale der einzelnen Verstorbenen auf künftige Zeiten durch Schrift und Bild als Hauptsache, als eigentli-

[1] Hom. Od. XI, 75 f. σῆμά τέ μοι χεῦαι, πολιῆς ἐπὶ θινὶ θαλάσσης,
ἀνδρὸς δυστήνοιο, καὶ ἐσσομένοισι πυθέσθαι. Vergleiche auch Il. VII, 87 ff.

cher Zweck geltend; und wenn auch schon in früher, selbst frühester Zeit, namentlich in den östlichen Ländern, wo der Einfluss fremder Völker mächtiger war, zuweilen noch andere Rücksichten mitwirkten, oder sogar überwogen, so wird doch durch diese Ausnahmen der klar vorliegende Gesammt-Charakter des griechischen und römischen Grabdenkmals überhaupt nicht verändert. Auf die Verschiedenheit der Mittel, deren man sich zur Erreichung dieser Absicht bediente, beschränkt sich daher wesentlich der Unterschied, welchen die verschiedenen Jahrhunderte jenes grossen Zeitabschnitts, so wie die verschiedenen Gegenden zeigen, und namentlich bemerkt man leicht, wie viel schon die jüngeren Monumente eben dieser Zeit von dem Ernst und der Würde, von der Kürze und Einfachheit verloren, durch welche die ältesten einen so tiefen Eindruck machen.

Am wenigsten dachten Griechen und Römer in jener alten Zeit daran, den äusseren Schmuck des Grabes zur Darstellung der Art des Daseins zu benutzen, welches dem Menschen nach der Ansicht des Einzelnen im Tode zu Theil werden sollte. Wie hätte auch eine Sitte, welche von Anfang an darauf ausging, kommenden Geschlechtern zu überliefern, was der Einzelne in dem diesseitigen Leben gewesen war, darauf kommen können, an dessen Statt daran zu erinnern, was den Menschen überhaupt nach diesem Leben erwarte, so lange den Zurückbleibenden, so verschieden auch ihre Ansichten über das Leben nach dem Tode waren, doch nicht einfiel, die Gültigkeit des einmal gewohnten Glaubens zu bezweifeln? Erst als der Zweifel unbemerkt mehr und mehr in das Gemüth eingedrungen war; als man an keine der zahlreichen Theorieen mehr wirklich glaubte[1], so vielfach man auch bemüht war, sich selbst dies zu verbergen; als man fortwährend zwischen Furcht und Hoffnung schwebte, sich mit keiner anderen Frage so angelegentlich beschäftigte, als mit dieser, und so des Trostes nur immer bedürftiger wurde; als man sich diesen zu verschaffen suchte, indem man sich selbst im gewöhnlichen Leben mit Sprüchen[2] und Bildern[3] umgab, welche diese wichtige Frage entscheiden, entgegenstehende Ansichten widerlegen sollten; als dieser Zustand nicht mehr der einzelner Individuen, sondern der in der ganzen Gesellschaft vorherrschende geworden war: erst dann konnte und musste ein allgemeines Interesse entstehen, durch Aufnahme und Betonung dieses Elements das Princip des Gräber-Schmucks ganz wesentlich umzugestalten, das *Denkmal* der Abgeschiedenen in ein Mittel der Beruhigung über das künftige Schicksal für die Zurückbleibenden zu verwandeln.

So weit aber war die moralische Kraft des antiken Lebens nicht vor dem Beginn der christlichen Zeitrechnung aufgezehrt. Erst damals also konnte jenes Element anfangen sich am Grabdenkmal in immer umfassenderer Weise geltend zu machen, wenn wir auch natürlich einzelne schwächere Spuren selbst in Gegenden mit ungemischter Bevölkerung schon weit früher

[1] Δόξαις ἐγγελάσας περίκειμαι νήδυμον ὕπνον. Stephani: Tit. Graec. Part. V. S. 12 f.

[2] Stephani: Tit. Graec. Part. V. S. 17 ff.

[3] Z. B. Trimalchio bei Petron: Satyr. c. 34. S. 193 ff. und die zahlreichen Gemmen mit Skeletten oder Todtenköpfen, von denen freilich ein guter Theil modern ist. Der Kürze wegen verweise ich auf die von Olfers in den Abhandlungen der Berliner Akademie 1830. S. 36. gegebene Zusammenstellung, zu welcher noch so manche Nachträge gegeben werden könnten.

finden. So wird in Athen in der sogenannten Stoa Hadrians unter No. 3579 eine 1,6 franz. Mètre hohe Platte weissen Marmors aufbewahrt, die im äusseren Kerameikos gefunden worden ist. Sie ist sehr wohl erhalten und da sie noch unedirt ist[1], so gebe ich nach einer von mir gemachten Zeichnung auf Taf. VI. No. 1 eine Abbildung. Ohne Zweifel war sie ursprünglich in ein grösseres Heroon eingelassen. Denn so ohne alle tektonische Abgränzung und Verzierung liess man im dritten Jahrhundert v. Chr., aus welchem sie ungefähr ihrem Stile nach stammt, keine Grab-Platte. Dies war nur in den frühesten Jahrhunderten Sitte. Auch der Mangel jeder Inschrift und jedes Platzes, wo sie füglich angebracht werden könnte, weist darauf hin. Der Stil zeigt überall noch einen hohen Grad von Einfachheit und natürlichem Formen-Gefühl, nirgends raffinirte Berechnung, aber auch an mehr als einer Stelle selbst in wichtigen Dingen eine grössere Nachlässigkeit und Flüchtigkeit, als sich ältere Werke von ähnlichem Umfang gestattet haben würden. Uebrigens fand ich dieselbe Composition in ungefähr demselben Maasstab, und in sehr ähnlichem Stile, wahrscheinlich auch in ungefähr derselben Zeit ausgeführt, noch zwei Mal. Das eine dieser Fragmente befindet sich in Athen im Theseion unter No. 360 und hat wenig mehr als den schlafenden Knaben erhalten, das andere, von welchem dasselbe gilt, sah ich in der Nähe von Sunion neben dem Wege liegen. Während der alte Mann dem jungen die Rechte darzureichen scheint, um ihm, der vielleicht sein Sohn war, seine Liebe auszudrücken[2], bekundet dieser durch den gesenkten, von der rechten Hand unterstützten Kopf seinen Schmerz über die Trennung, durch die über einander geschlagenen Beine die thatenlose Ruhe, zu welcher er eingegangen ist. Zum Hinweis darauf, dass diese Ruhe eine Ruhe des Schlafes sei, hat sich der Knabe, welcher dem Todten beim Besuch des Gymnasions als ἀκόλουθος zu dienen pflegte, in der Hand ein Oelgefäss und einen Gegenstand, der vielleicht eine στλεγγίς sein soll, aber mehr einem Riemen gleicht, niedergekauert und ist eingeschlafen. Dieser, nicht sein Herr, ist zum Träger dieses Schlafes gemacht zu Folge jener Abhängigkeit des Sklaven von seinem Herrn, welche so weit ging, dass er diesem oft genug in den Tod folgen musste, und weil sein Herr, wenn er selbst schlafend gebildet worden wäre, keine Trauer hätte ausdrücken können[3]. Das-

[1] Die klägliche in der Ἐφημερὶς ἀρχαιολογικὴ 1841. No. 721 gegebene Abbildung kann nicht in Betracht kommen.

[2] Stephani: Tit. Graec. Part. IV. S. 23 ff.

[3] Wesentlich denselben Sinn hat der Knabe, welcher auf der Ficoronischen Cista zwischen Amykos und Polydeukes angebracht ist. Ob er die Augen geschlossen hat oder nicht, ist sehr gleichgültig. Die verschiedenen Angaben darüber machen es ziemlich wahrscheinlich, dass keins von beiden deutlich zu erkennen ist, sondern dass jeder von den Berichterstattern das gesehen hat, was er gerade sehen wollte. Die ganze Haltung jedoch spricht die Besinnungslosigkeit so deutlich aus, dass über die Absicht des Künstlers kein Zweifel bestehen könnte, selbst wenn er die Augen geöffnet gebildet haben sollte. Der Knabe ist der des Amykos und kündigt uns den Tod seines Herrn, welcher der Fesselung bald nachfolgen wird, durch die eigene Erstarrung schon im Voraus an. Jahn wendet in seiner Abhandlung über die Ficoronische Cista, deren anderweitiges Verdienst Niemand verkennen wird, S. 6 gegen eine Verknüpfung dieses Knabens mit Amykos ein, dass die Hacke, das Oelgefäss und die Strigilis nur für einen Hellenen passten und dass die neben Amykos liegenden Kleider nothwendig diesem angehören mussten. Diese Gründe können offenbar Nichts entscheiden. Wie hätten denn sonst die griechischen Künstler so häufig Barbaren, selbst solche, die wir andere Male mit barbarischer Kleidung und Rüstung versehen finden (ich erinnere von vielen anderen nur an Paris und Memnon), sogar in völlig hellenischem Costüm vorführen können? Und sollten nicht die beiden

selbe künstlerische Motiv[1] wurde von der römischen Kunst nicht selten an Grabdenkmälern zur personificirten Darstellung des Todes-Schlafs verwendet[2]. Besonders oft aber wiederholte sie es in statuarischer Form[3], und gebrauchte es da nicht nur für Schlaf, Tod, Eros, sondern namentlich auch für genre-artige Bildungen, wie Fischer-[4] oder Hirten-Knaben[5] und Aehnliches[6]. Die attischen Reliefs sind für jetzt die ältesten Documente für jene künstlerische Form und nehmen durch den Sinn, in welchem sie dieselben verwendet haben, allerdings eine gewisse Rücksicht auf die Art des Seins nach dem Tode. Allein man bemerkt auch leicht, wie wesentlich verschieden diese leise Andeutung von der Weise ist, der wir so allgemein an den Grabdenkmälern seit dem ersten christlichen Jahrhundert begegnen. Denn gewiss wollten jene Künstler dadurch nicht abweichenden Ansichten über das Dasein nach dem Tode entgegentreten, gewiss nicht die Hinterbliebenen über ihr eigenes künftiges Schicksal trösten, sondern einfach der Thatsache, dass jener Jüngling gestorben sei, einen künstlerischen Ausdruck geben.

Dass hingegen den Tausenden verwandter Bilder, welche namentlich aus dem zweiten und dritten christlichen Jahrhundert auf uns gekommen sind, nicht diese, sondern jene Stimmung zu Grunde liegt, spricht sich durch eben so viele unzweideutige Züge aus. Erst seit jener Zeit fangen die Grabschriften an, die Gültigkeit dieser oder jener Ansicht vom Leben nach dem Tode

Kämpfer ihre Kleider beim Beginne des Kampfes gerade da abgelegt haben, wo sie damals standen, in dem dargestellten Moment aber ihre ursprünglichen Plätze etwas verändert haben? Ein Künstler, der nicht ganz ungeschickt ist, entscheidet sich bei der Auswahl eines Platzes für einen Gegenstand aus den seiner Natur nach überhaupt zulässigen schliesslich für den, welchen die Gesetze der Gruppirung, im Besonderen die der Raumfüllung verlangen. Darum finden wir die Kleider des Polydeukes an jener Stelle. Gehörte aber der Knabe diesem Heros an, so könnte ihm nur der Ausdruck von Siegesfreude zukommen.

[1] Ich spreche von nackten, geflügelten oder ungeflügelten, Knaben, welche den Kopf auf ein Knie oder auch auf beide zugleich legen. Für Erwachsene scheint schon Polygnot (Paus. X, 30, 1.) wesentlich dasselbe Motiv gebraucht zu haben. Auch kommt es an solchen noch in späterer Zeit sowohl als Ausdruck des Schlafes als auch als Zeichen der Trauer vor, z. B. an einem Sarkophag (Mus. Pio-Clem. To. IV. Tav. 16. = Millin: Gal. Myth. Pl. 35. No. 117.) und an einer Terracotta-Figur (Minervini: Mon. ant. di Barone Tav. 2. No. 1.), welche, wie Cebes Cap. 10.: Ἡ μὲν τὴν μάστιγα ἔχουσα καλεῖται Τιμωρία· ἡ δὲ τὴν κεφαλὴν ἐν τοῖς γόνασιν ἔχουσα Λύπη· ἡ δὲ τὰς τρίχας τίλλουσα ἑαυτῆς Ὀδύνη beweist, nicht die von Minervini vermuthete Oenone, sondern Λύπη darstellt. Siehe auch Boettiger: Kleine Schriften Th. I. S. 87 f. — Der Form und dem Sinne nach am nächsten verwandt sind kauernde Knaben, welche den Ellbogen auf das Knie, den Kopf auf die Hand stützen, z. B. Gall. Giust. To. II. Tav. 61. Clarac: Musée de sculpt. Pl. 187. No. 165. Archaeol. Zeit. 1850. Taf. 20. Jahn: Sitzungs-Ber. der kön. sächs. Ges. d. Wiss. 1851. Taf. 5.

[2] Z. B. Gerhard: Unedirte Bildw. T. 61.; an einem Sarkophag, der in der Villa Borghese im Freien steht, zwei Mal, und anderwärts.

[3] Z. B. Clarac: Musée de sculpt. Pl. 604. No. 1330. Pl. 644 ^{c}. No. 1459 ^{d}. Pl. 762. No. 1867.

[4] Z. B. Mus. Pio-Clem. To. III. Tav. 33. = Clarac: Musée de sculpt. Pl. 879. No. 2242. = Mus. Chiaramonti To. III. Tav. 36.

[5] Z. B. Clarac: Musée de sculpture Pl. 726 ^{A}. No. 1791 ^{c}. Pl. 781. No. 1954.

[6] Mit einem Hund, also vielleicht auf Hirten- oder Jäger-Leben bezüglich. Clarac: Musée de sc. Pl. 644 ^{a}. No. 1495 ^{c}. = Braun: Geflügelter Dionysos Taf. 4. No. 9. = Wieseler: Denkmäler Th. II. No. 622. Mit einem Krug. Clarac: l. l. Pl. 749 ^{c}. No. 1949 ^{a}. = Braun: l. l. Taf. 4. No. 8. Mit einer Schildkröte. Thomasini: Statuae antiquae Tab. 35. Wenn diese Knaben geflügelt oder mit anderen erotischen Attributen versehen sind, so ist das Alltags-Leben in das Gebiet des Eros hinübergespielt. Wenn das Attribut, wie z. B. die Schildkröte, auch durch den reinen Eros-Begriff veranlasst sein kann, so muss es unentschieden bleiben, ob der Begriff des Alltags-Lebens überhaupt zu Grunde liegt.

nachdrücklich zu versichern[1] oder abzuleugnen[2], und verrathen uns so nur in um so verständlicherer, nicht selten ergreifender Weise[3], wie sehr das Innere der Urheber von der Angst gequält wurde, dass sich selbst die Ansicht, die sie so gern für die wahre ausgeben möchten, am Ende doch als unrichtig erweisen könnte. Jetzt begegnen wir oft Ausrufen vollkommener Hoffnungslosigkeit und Verzweiflung[4] und beinahe allgemein wird eine früher unbekannte Sitte, an die Todten selbst gerichtete Zurufe der Tröstung und Wünsche für ihr Wohlergehen mannigfacher Art an die Grabmäler zu schreiben[5]. Jetzt erst fängt man an, die Abgeschiedenen gelagert, nicht selten schlafend, zu bilden, sie mit Attributen, die Grabsteine mit tektonischen Ornamenten zu versehen, die in der verschiedensten Weise auf irgend einen Trost bringenden Glauben in Betreff des Zustandes nach dem Tode hinweisen. Jetzt ist die Kunst auf Nichts emsiger bedacht, als die Stätten der Verstorbenen mit Darstellungen personificirter Begriffe, gewisser Heroen und Götter auszuschmücken, die durch ihr Wesen mehr oder weniger geeignet waren, dem gequälten Gemüth bei dieser wichtigen Frage Trost zu spenden. Jetzt erst beginnt sie, in überreicher, nur zu oft widerlich-schwülstiger Fülle an den Wänden der Grab-Kammern und an den Flä-

[1] Siehe z. B. die in meiner Titul. Graec. Part. V. S. 18. gegebenen Nachweise über die zahlreichen Grabschriften, welche in Epikureischer Weise behaupten, dass mit dem Tode das Sein des Menschen völlig aufhöre. Dazu kommt jetzt auch die von mir im Bull. hist.-phil. To. XI. S. 238. = Mélanges Gréco-Rom. To. I. S. 412. veröffentlichte Inschrift der Kaiserlichen Ermitage.

[2] Z. B. Corp. Inscr. Graec. No. 6298:

Οὐκ ἔστ᾽ ἐν Ἀΐδου πλοῖον, οὐ πορθμεὺς Χάρων,
οὐκ Αἰακὸς κλειδοῦχος, οὐχὶ Κέρβερος κύων.
ἡμεῖς δὲ πάντες οἱ κάτω τεθνηκότες
ὀστέα τέφρα τε γεγόναμεν, ἄλλο δ᾽ οὐδὲ ἕν.

[3] Diesen Eindruck machte wenigstens auf mich in einem besonderen Grade eine Platte weissen Marmors, welche ich im Capitolinischen Museum sah. Oben in einem Rundbogen sind zwei roh gearbeitete Brustbilder angebracht; unterhalb liest man die von Muratori: S. 1220. No. 11 im Wesentlichen richtig wiedergegebene Inschrift, welche nach meiner Abschrift lautet:

D I S M A N I B V S
THETIDIS · VIX
ANN · IX ET CHARI
DIS · SORORIS VIX
ANN · XV · FECIT
PATER · EX · VISO
TI · CLAVDIVS
PANOPTES · ET
MATER · CHARMOSYNE
TV · QVI LEGIS · ET
DVBITAS MANES
ESSE · SPONSIONE
FACTA · INVOCA
NOS · ET · INTELLEGES
ITEM · EVNO · NVTRICIO
EARVM · COLLIBERTO SVO

[4] Z. B. die Lateranische Inschrift, die ich in Jahns Jahrbüchern Th. XLI. S. 102. und Th. XLIII. S. 430. mitgetheilt habe: «*D. M. S. L. Annius Octavius Valerianus.* «*Evasi, effugi; spes et fortuna valete. Nil mihi vobiscum* «*est: ludificate alios.*» Eine ähnliche Gemüths-Stimmung spricht sich in einer Inschrift der Villa Albani aus, bei Marini: Iscr. Albane S. 116: «....*Fortuna spondet multa multis; praestat nemini. Vive in dies et horas; nam* «*proprium est nihil....*»

[5] Marini: Iscriz. Albane S. 98. 129 f. Orelli: Inscr. Lat. To. II. S. 356 ff. Stephani: Tit. Graec. Part. IV. S. 20 ff. Dass das χαῖρε oder χαίρετε in der That nicht die Bedeutung hat, welche man ihm früher allgemein unterlegte, sondern die, welche ich nachgewiesen habe, könnte gegenwärtig durch eine Reihe neuer Beweise erhärtet werden. Ich begnüge mich auf eine interessante Grabschrift aufmerksam zu machen, welche mit den Worten beginnt: ΠΟΝΠΗCΙΑΑΥΚΤΑΧΡΗCΤΗΧΑΙ ΡΕΙΖΗCΑΕΤΗΧΙΙ etc. Ann. dell' Inst. arch. To. XXIV. S. 313.

chen der Sarkophage Scenen der Götter- und Heroen-Sage auszubreiten, von welchen sie sich dieselbe Wirkung versprechen durfte; ja sie giebt, um dem Beschauer gar keinen Zweifel an ihrer Absicht übrig zu lassen, den Haupt-Personen dieser Bilder nicht selten die Porträt-Züge der im Grabe Ruhenden.

Bald suchen umständlich behandelte Scenen der Prometheus-Sage den Glauben an die Fortdauer der Seele überhaupt zu stärken, bald sollen Darstellungen der Entführung der Kore durch Pluton, Bilder der Alkestis-Sage [1], und andere die Hoffnung auf eine Rückkehr in ein neues Leben aus dem Tode wach erhalten. Hier versprechen die Grabmonumente durch die Protesilaos-Sage, dass diese Rückkehr mit einem Wiedersehen der Gatten verbunden, dort durch die Adonis-Sage, dass sie durch aphrodisische Freuden versüsst sein, an noch anderen Orten durch die Hippolytos-Sage, dass sich gar heroische oder göttliche Ehre daran knüpfen werde. Ja man bildet den Todten als gerades Wegs in den Olymp entführt zur Theilnahme an den edlen Freuden der Musen und Apollo's [2], oder zu einem zärtlichen Verhältnisse, wie das des Ganymed zu Zeus [3]. Schlafende Nymphen, denen sich lüsterne Satyrn nahen; die schlafende Ariadne, zu welcher Dionysos mit seinem Gefolge herantritt; der schlafende Endymion, zu welchem Selene niedersteigt, oder Rhea Silvia, zu welcher Mars herabschwebt [4]: sie alle verkünden in Hunderten von Monumenten, dass diesem Schlafe ein Erwachen zu süssem Liebes-Genuss folgen werde [5]. Oder eben diese Freude, auf welche das Altherthum so hohen Werth legte, wird

[1] Ausser zahlreichen anderen Grabdenkmälern vergleiche man namentlich Garrucci: Tre sepolcri Tav. 2. S. 26.

[2] Dass die zahllosen Sarkophage mit Darstellungen der Musen (mag nun der Verstorbene in deren Mitte selbst angebracht oder dies für überflüssig erachtet worden sein, weil die Musen, indem sie an den Seiten des Sarkophags dargestellt sind, den Todten in der That schon umringen) in dem genannten Sinne aufzufassen sind, bestätigt die Inschrift eines solchen Sarkophags (Corp. Inscr. Graec. No. 6287.) durch die Worte:

... καὶ μετὰ τὸν θάνατον
Μοῦσαι τὸ σῶμά μου κρατοῦσιν.

Abgebildet findet man ihn auf einer jener Kupfer-Tafeln, welche einer unbeendigt gebliebenen Ausgabe der Towneyschen Sammlung angehören.

[3] Z. B. Lasinio: Scult. del campo santo di Pisa Tav. 28. Clarac: Musée de sculpt. Pl. 181. No. 63. Jahn: Berichte der k. sächs. Ges. der Wiss. 1852. Taf. 1. Auf dem Vaticanischen Monument bei Clarac: Musée de sculpt. Pl. 407. No. 696. und Müller: Denkmäler Th. II. No. 52. zeigen die hinzugefügten Eidechsen an, dass der unter der Gestalt des Ganymed zu denkende Todte, indem er entführt wird, aus dem Todes-Schlafe aufgeweckt worden sei und die Augen zu einem neuen Leben geöffnet habe. Anderwärts reicht Ganymed dem Adler im Olymp schon den Nektar, z. B. auf einem Vaticanischen Sarkophage (Mus. Pio-Clem. To. V. Tav. 16. Müller: Denkmäler Th. II. No. 53.) und auf einem Cippus der Villa Albani (Marini: Iscr. Albane S. 126. No. 138.). Denn wenn gleich hier die phrygische Mütze fehlt und das Haar lang ist, so ist doch das weibliche Geschlecht durch Nichts angezeigt. Marini's Abschrift der Inschrift ist ungenau. Die Zeilen 4—6 lauten in meiner Abschrift:

OPTIMO PIENTIS
SIMO CL· M· F·
INGENVA · CON

wo Marini das Wort: *pientissimo* ganz übersprungen und aus zwei Zeilen eine gemacht hat. Auch fehlt bei ihm am Anfange der eilften Zeile der Buchstabe L·, den ich gewiss richtig gesehen habe. Dass die Zeilen 11—13 erst später von anderer Hand hinzugefügt sind und der Cippus demnach ursprünglich nur dem L. Statius galt, setzt der Schnitt der Buchstaben ausser allen Zweifel. Dann giebt aber auch nur Ganymedes, nicht Hebe einen vernünftigen Sinn.

[4] Es versteht sich, dass Ariadne und Rhea Silvia nur für weibliche Todte passen, Endymion nur für männliche. Umschloss derselbe Sarkophag Verstorbene beiderlei Geschlechts, so stellte man daran zwei dieser Sagen dar, z. B. die von Endymion und die von Rhea Silvia bei Guattani: Monumenti inediti 1788. S. 10. Tav. 2.

[5] Jahn (Sitzungs-Ber. der kön. sächs. Ges. der Wiss.

ohne Andeutung eines vorhergehenden Schlafs verheissen durch Eros, welcher Psyche umarmt[1], durch Darstellungen der Aphrodite mit Ares oder Eros, durch Hylas, welcher von den Nymphen, durch die Leukippiden, die von den Dioskuren entführt werden, durch Leda mit dem Schwan, wohl auch durch das Paris-Urtheil, und ähnliche Sagen, welche Liebes-Verhältnisse betreffen. Anderwärts wird das trostbedürftige Gemüth auf Leuke, die Insel der Seeligen, verwiesen durch reiche Züge von Seethieren, Tritonen und Nereiden und durch die zahlreichen Darstellungen, welche ihren Stoff der Achilleus-Sage entlehnen, wenn auch die gewählten Scenen nur jenem endlichen Aufenthalt vorausgehende Momente dieser Sage darstellen[2].

Wäre es nicht wunderbar, wenn die Kunst in einer Zeit, in welcher sie die Grab-Stätten nach diesen Grundsätzen ausschmückte, nicht auch jene so gern gehegte und selbst von den Grabschriften[3] berücksichtigte Hoffnung auf eine αἰώνιος μέθη und einen Schlaf der Trunkenheit zu diesem Zweck verwendet hätte? In der That ist es in der umfassendsten Weise geschehen. Sehen wir hier von den einzelnen den Porträt-Bildern gegebenen Attributen, so wie von den Ornamenten der Tektonik ab, und halten uns nur an die Bilder, welche vollständige Handlungen vorführen, so sind drei Arten zu unterscheiden[4].

1832. S. 48.) ist der Ansicht, dass der Grund-Gedanke aller Bilder dieser Art das von einem Gott gegen einen Sterblichen gehegte Wohlwollen sei und räumt der materialistischen Denkweise nur einen untergeordneten Neben-Einfluss ein. Diese Auskunft dürfte ihm bei vorurtheilsfreier Prüfung vielleicht selbst nicht mehr annehmbar erscheinen. Wäre es den Urhebern wirklich zunächst auf jenes Wohlwollen, nicht auf den sinnlichen Genuss angekommen, so würde sich auch in der Form der Darstellung ganz von selbst jenes, nicht dieses Element als Grund-Gedanke geltend gemacht haben. Hunderte von Darstellungs-Formen und Sagen dieser Art standen zu Gebote und sind von der alten Kunst oft genug angewendet worden. Die Erklärung muss, denke ich, von der unzweideutig vorliegenden Thatsache, dass die Form der Darstellung den sinnlichen Genuss, nicht ein edleres Wohlwollen als Princip dieser Bilder hinstellt, um so zuversichtlicher auf deren wahre Absicht schliessen, je entschiedener einige von ihnen, wie die Satyrn, die sich schlafenden Nymphen nahen, die von Jahn versuchte Auskunft zurückweisen und nicht wenige weitere Anzeigen, z. B. die oben S. 20 angeführten Worte des Philetaeros, die entgegengesetzte Auffassung bestätigen.

[1] Wenn Eros die Psyche quälend dargestellt ist, so soll diese Qual des diesseitigen Lebens auf die darauf folgende Beseeligung hinweisen. In gleicher Weise verlangte die Kunst bei der Benutzung der Sagen für die Grabdenkmäler auch sonst oft, dass der Beschauer den Trost nicht in dem wirklich dargestellten Moment, sondern in dem finde, was der Sage gemäss die Folge der dargestellten Handlung ist. Eine besonders beliebte Form dieses Verfahrens wird der folgende Abschnitt genauer behandeln.

[2] Andere, welche keine Hoffnungen dieser Art an den Tod knüpften, sondern darin nur ein schreckliches, trostloses Verhängniss sahen, wählten Darstellungen aus der Sage der Niobiden, aus der von Archemoros, Aegistheus, Meleager, Aktaeon, Phaëton u. s. w.

[3] Zu den schon S. 16 f., 19 und 36 zur Sprache gekommenen Grabschriften füge ich hier Orelli: No. 4808. «*Cupidius perpoto in monumento meo, quod dormiendum et permanendum hic est mihi.*» Orelli: No. 4781. «*Hospes, ad hunc tumulum ne meias, ossa precantur tecta hominis. Sed si gratus homo es, misce, bibe, da mi.*» Fabretti: S. 705. No. 263. = Gruter: S. 652. No. 2. «*Sandalius dicit, ambula, sequaere me cum oenophoru et calice et tapantione,*» wovon das letzte Wort von Furlanetto in Forcellini's Lexicon nicht ganz richtig aufgefasst worden ist. Es bezeichnet dasselbe, was in den oben S. 16 f. angeführten Inschriften: *Omnia* genannt ist. Dazu kommt noch die verdächtige Inschrift, worin die Worte «*Volitet meus ebrius papilio*» vorkommen. Occo: Inscr. in Hispania repert. S. 13. No. 17.

[4] Zu Folge des oben S. 34 über den ursprünglichen Sinn der Sage von Kleobis und Biton Bemerkten könnte man auch die merkwürdige Sarkophag-Platte hierher rechnen wollen, die ich in Venedig selbst sah (Beger: Spicileg. S. 146 ff.), und die mehr, als hundert andere, in neuerer Zeit so oft wiederholte Bildwerke, eine brauchbare Abbildung verdiente. Wenn die Worte, mit denen Pausanias II, 20, 2. das in Argos vorhandene Relief beschreibt:

Die erste stellt das Mahl dar, wie es auch in dem diesseitigen Leben Statt zu finden pflegt, bald auf die nothwendigsten Elemente beschränkt, bald mit grösserer oder geringerer Ausführlichkeit entwickelt, bald mässig und sittsam, bald mehr oder weniger üppig gedacht.

Die zweite hält sich an Dionysos und sein Gefolge. Bald lässt sie den vollständigen Thiasos in seiner wilden Lust, bald Triumph-Züge des siegreichen Gottes, namentlich den indischen, an dem Auge des Beschauers vorüberrauschen; bald macht sie Kentauren, denen sich weitere erotische und bakchische Wesen anschliessen, zu den Haupt-Personen der Handlung. Dort zeigt sie ausgelassene Satyrn und Maenaden zum Genuss des Weins und der Liebe gelagert; hier den Gott mit seiner Geliebten in süsse Ruhe versunken, während ihn seine übermüthigen Begleiter umschwärmen. Dort erblicken wir die Opfer, durch welche der Gott gnädig gestimmt wird: hier einzelne Scenen seines Lebens, wie er geboren, erzogen, in seiner einstigen Bestimmung unterwiesen wurde.

Die dritte Classe endlich bedient sich eines Mittels, welches zu den wichtigsten von der Kunst der römischen Periode ausgehenden Neuerungen gehört, indem sie eine Kinder-Welt zur Trägerin derselben Vorstellungen macht.

Die erste der genannten Classen zerfällt in zwei Gruppen. Ein Theil der ihr zugehörenden Denkmäler und zwar der ohne allen Vergleich grössere, schliesst sich im Wesentlichen an die von der griechischen Kunst schon seit der ältesten Zeit für Darstellungen des Mahls überhaupt angewendete Composition an; der andere, nur durch wenige Monumente vertretene bedient sich einer jüngeren, ihrer Natur nach nur für die Malerei bestimmten Form. Jene Composition stellt den Schmausenden auf einer geraden, hohen κλίνη ausgestreckt dar, so dass der Beschauer der langen Seite derselben gerade gegenüber gedacht ist. Bald sind so viele κλῖναι in gerader Linie neben einander gestellt, als Schmausende da sind, bald liegen zwei oder noch Mehrere auf einer und derselben. Meistens ist nur der Mann gelagert gebildet, während die Frau zu seinen Füssen sittsam sitzt, bald nach ihm hin, bald von ihm abgewendet. Jedoch nimmt diese, namentlich in üppigeren Gelagen, auch mannigfache andere Stellungen an. Vor jeder κλίνη pflegt ein besonderer Tisch mit Speisen und Getränken zu stehen, oder auch, wenn mehrere Personen auf derselben κλίνη ruhen, selbst vor jedem Theilnehmer des Mahls, und dazu gesellt sich, von wei-

αὐτοί τε ἕλκοντες τὴν ἅμαξαν, im strengen Sinne aufzufassen sind, so ist das Bild des Sarkophags, das auch von der Erzählung Herodot's mehrfach abweicht, von jenem Kunstwerk in Argos unabhängig componirt. Drei Scenen sind dargestellt: der Moment, in welchem die beiden Söhne die Stelle der Stiere einnehmen wollen; der, in welchem die Mutter zur Göttin betet, während die Söhne schon schlafen und eine dritte, nicht so leicht verständliche Scene. Selene und Hesperos sind nicht zu verkennen. Die beiden kleinen, nackten Knaben aber, welche sich in den Schoos einer sitzenden Frau drängen, kann ich so wenig für Kleobis und Biton halten, als die Frau für ihre Mutter. Mir scheint vielmehr diese Scene ausdrücken zu wollen, dass der in der zweiten Scene dargestellte Schlaf der Ermüdung in den Todes-Schlaf überging. Die sitzende Frau würde dann die Nyx, die Knaben Hypnos und Thanatos sein. Daneben steht Hermes ψυχοπομπός, während Selene von Hesperos begleitet am Himmel auffährt. Allein das vorher genossene, reichliche Mahl ist in der Darstellung ganz übergangen, und daraus sehen wir, dass es dem Künstler auf etwas Anderes, als jenen ursprünglichen Sinn der Sage ankam. Entweder will das Bild im Allgemeinen die enge Verwandtschaft von Tod und Schlaf hervorheben, oder, wie an dem Tempel der Apollonis in Kyzikos (Anthol. Pal. To. I. S. 64. No. 18.), auf die treue Eltern-Liebe des im Grabe Ruhenden hinweisen.

teren veränderlichen Zuthaten abgesehen, nicht selten beim Kopf des Gelagerten ein Krater, bei welchem ein Weinschenk zu stehen pflegt. Die zweite Darstellungs-Weise sucht das römische *Sigma* wiederzugeben, und zeigt die Schmausenden in einem Halb-Kreise, gewöhnlich auf niedrigen Polstern, gelagert, in ihrer Mitte aber einen gemeinschaftlichen Tisch.

Die letztere Form scheint von der Kunst erst um den Beginn unserer Zeitrechnung gebildet worden zu sein und gehört eigentlich der Malerei an, da sie eines so tiefen Hintergrundes bedarf, wie ihn die Sculptur nicht ohne Nachtheil bilden kann[1]. Hingegen reichen die Belege für die zuerst genannte Form bis über die Pheidias'sche Zeit zurück; namentlich von den Vasen-Gemälden werden sie in überreicher Fülle geboten. Schon auf Vasen mit schwarzen Figuren[2] begegnen wir ihr, und von da ab in Gemälden mit rothen Figuren jeder Art und jedes Stils von der ältesten bis in die jüngste Zeit; am häufigsten in Bildern des Alltags-Lebens[3], jedoch auch in Darstellungen des Lebens der Götter[4], namentlich des Dionysos[5]. Allein auch noch jüngere Zeiten hielten daran fest; so z. B. Pompejanische Wandgemälde[6], Terracotten[7], jene Reliefs, welche man auf die Ikarios-Sage zu beziehen pflegt, eine Lampe, welche Serapis, Isis, Helios und Selene gemeinsam schmausend vorführt[8], eine späte Arbeit von Knochen, welche die Hochzeit des Peleus darstellt[9] u. s. w. Eine nicht wesentliche Abweichung von dieser Form ist es, wenn die Schmausenden zuweilen schon in alten Werken[10] nicht auf Sophas, sondern nur auf niedrigen Polstern oder Decken ruhen, da sie dann doch auf einer geraden Linie an einander gereiht, nicht in einem Halbkreis um einen gemeinschaftlichen Tisch gelagert sind[11].

Hiernach ist es natürlich, dass die Etrusker, als sie schon in ältester Zeit begannen, die

[1] Z. B. das 1844 entdeckte Pompejanische Wandgemälde, welches im Bullett. Napoletano Vol. III. S. 82 f. beschrieben ist, und die Gemälde eines anderen 1847 blos gelegten Hauses. The Museum of classical antiquities. Vol. II. 1852. S. 64 f. Zahn: Die schönsten Ornamente Th. III. Taf. 31. 41. Von den christlichen Malern wurde diese Form für die Darstellung der Agape beibehalten. Z. B. Bottari: Sculture e pitture sagre. Tav. 109. 127. 141. 148.

[2] Z. B. Musée Blacas Pl. 3. Mus. Gregor. To. II. Tav. 63. Micali: Storia Tav. 89. Gerhard: Auserlesene Vasenb. Taf. 108. 142 Ann. dell' Inst. arch. To. XI. Tav. agg. P.

[3] Z. B. Passeri: Pict. Etrusc. To. II. Tab. 137. Hancarville: Antiquit. Étrusq. To. II. Pl. 48. 74. 113. To. IV. Pl. 52. 90. Bouchard: Choix des mon. ant. To. II. Pl. 94. Tischbein: Engravings To. II. Pl. 32. 53. 35. To. III. Pl. 10. To IV. Pl. 40. Millin: Peint. de vases To. I. Pl. 38. 35. 39. To. II. Pl. 58. 63. 76. Dubois-Maisonneuve: Introduct. à l'étude des vases Pl. 19. 45. Stackelberg: Gräber der Hellenen T. 26. Inghirami: Vasi fittili Tav. 132. 177. 273. 356. Mus. Chius. Tav. 106. Catalogue of the greek and etruscan vases of the British Museum No. 851—852*. Stephani: Antiquités du Bosphore Cimmérien Pl. 62.

[4] Z. B. Das interessante Gemälde des brittischen Museums, abgebildet bei Gerhard: Vases et coupes Pl. *H*. und in den Mon. pubbl. dall' Inst. arch. To. V. Tav. 49.

[5] Z. B. Hancarville: Antiq. Étr. To. III. Pl. 62. Tischbein: Engravings To. I. Pl. 46. To. IV. Pl 37. Millin: Peint. de vases To. I. Pl. 37. Inghirami: Vasi fittili Tav. 272.

[6] Mus. Borb. To. I. Tav. 23. 34. To. XI. Tav. 48.

[7] Stackelberg: Gräber der Hellenen T. 68.

[8] Beger: Lucernae II, 34. = Montfaucon: Ant. Expl. To. V, 2. Pl. 169. = Moses: Vases, Altars, Paterae etc. Pl. 79.

[9] Braun: Giudizio di Paride S. 13.

[10] Z. B. Mus. Gregor. To. II. Tav. 17. 81.

[11] Wenn Götter auf Sesseln sitzend die σπονδὴ empfangen, wie auf der Sosias-Schaale, so war es nicht die eigentliche Absicht des Künstlers, sie beim Schmause darzustellen. Das lehrt schon der Mangel der Tische. Vielmehr kam es da darauf an, sie in ihrer vollen göttlichen Erhabenheit und Würde vorzuführen. Der Θρονισμὸς und der Empfang der σπονδὴ war dafür der beste Ausdruck.

Wände der Grabkammern und die Flächen der Sarkophage und Aschenkisten mit Darstellungen des Mahls zu schmücken, von der griechischen Kunst eben jene ältere, allgemein angewendete Form entlehnten und bis in die jüngsten Zeiten festhielten und dass sich auch die Griechen und Römer selbst, als sie mehrere Jahrhunderte später ihren Grabdenkmälern Bilder desselben Inhalts beizugeben anfingen, vorzugsweise derselben Form bedienten.

Griechenland, Italien, alle Gegenden, bis zu denen jemals griechische und römische Cultur vorgedrungen ist, sind noch jetzt voll von Grabdenkmälern dieser Art, alle Museen mehr oder weniger reich damit ausgestattet und es würde eben so unmöglich, als überflüssig sein, ein auch nur annähernd vollständiges Verzeichniss davon zusammenzustellen. Um jedoch eine allgemeine Vorstellung von dem Grad der Verbreitung zu ermöglichen, wird es gut sein, wenn ich anführe, was sich von Werken dieser Art in den Jahren 1842 und 1843 in den drei öffentlichen Sammlungen Athens, und in den Jahren 1843 bis 1845 in den Vaticanischen Sammlungen vorfand[1]. Daran knüpfe ich ein Verzeichniss jener Bilder, welche bisher in den Lykischen Felsen-Gräbern und an den dortigen Sarkophagen gefunden worden sind. Denn wenngleich ich diese nicht selbst gesehen habe, was zu einem endlichen Urtheil nothwendig sein würde, so sind dies doch für jetzt die einzigen von griechischer Kunst gebildeten Werke dieser Art, welche zum Theil über den Anfang unserer Zeitrechnung zurückzureichen scheinen, während von allen übrigen bis jetzt bekannt gewordenen griechischen und römischen Grabdenkmälern mit Darstellungen des Mahls keins einen Anspruch auf ein höheres Alter, als auf das erste christliche Jahrhundert hat. Und kaum dürfte es Jemand wundern, wenn gerade Klein-Asien früher, als das griechische Mutterland, auf diese Sitte eingegangen wäre[2]. Endlich stelle ich die bisher im südlichen Russland gefundenen Werke dieser Art, soweit sie mir bekannt geworden sind, zusammen, um so an einem einzelnen Beispiele zu zeigen, dass sie selbst den fernsten Gegenden nicht fremd geblieben ist.

[1] So wird namentlich auch das einleuchtend werden, dass die Behauptung, diese Sitte der Grabdenkmaler gehore mehr den Griechen als den Romern an, ohne allen Grund ist.

[2] Bekanntlich findet man auf den gemalten Vasen Unter-Italiens Nichts haufiger, als Grabdenkmaler dargestellt, denen sich die Hinterbliebenen nahen, um Todten-Opfer zu bringen. Die Bilder der Todten, welche als Schmuck dieser Denkmaler angebracht sind, halten nicht selten eine Schaale, einen Becher, eine Weintraube oder einen Kranz in der Hand. Unter 34 Vasen der genannten Art in der Kaiserlich russischen Sammlung befinden sich 11, an denen man das eine oder das andere Attribut bemerkt. Man könnte hieraus folgern wollen, dass auch die wirklichen Grabdenkmaler Unter-Italiens schon vor dem Beginn der christlichen Zeitrechnung die Verstorbenen in derselben Weise sich am Genuss des Weins erfreuend dargestellt haben. Allein es fragt sich, wie genau sich diese Vasenmaler an die Wirklichkeit gehalten haben. Ich furchte, sie haben hierbei den Begriff des Grabdenkmals nicht festgehalten, und den Bildern der Todten eine Theilnahme an den dargestellten Spenden der Hinterbliebenen beigemessen, welche nur den Todten selbst zukam. Darauf fuhrt die ganze übrige Haltung der in jenen Bildern Dargestellten und gewiss muss es auffallen, dass noch kein einziger Grabstein dieser Art gefunden ist. Uebrigens wurde diese Sitte der Grabsteine, auch wenn jene Vasen-Gemälde sie wirklich treu wiedergeben sollten, dadurch auch für Unter-Italien kaum uber das erste Jahrhundert vor Chr. zuruck nachgewiesen sein. Denn dass alle diese Vasen zu den spätesten Producten der Vasen-Fabrication gehören, ist allgemein anerkannt und taglich mehren sich die Umstande, welche darauf hinweisen, dass diese in Unter-Italien bis gegen den Beginn unserer Zeitrechnung gedauert hat. Bull. dell' Inst. arch. 1847. S. 122.

Die hierher gehörenden Grabsteine in den drei öffentlichen Sammlungen Athens sind folgende[1]:

Theseion.

*1. No. 281. Platte von weissem Marmor, oben und unten mit einem einfachen Gesims versehen, 0,86 Mètre hoch, 0,39 breit. In der allerplumpesten Ausführung, die überhaupt vorkommt, ist ein Mann dargestellt, der mit Ober- und Unter-Gewand bekleidet auf einer κλίνη liegt. Vor ihm auf einem dreibeinigen Tisch bemerkt man drei undeutliche Gegenstände. Neben seinem Haupt sitzt auf einem Stuhl ohne Lehne, die Füsse von einer Bank unterstützt, eine mit einem Unter- und einem Ober-Gewand bekleidete Frau; sie zieht das Letztere in der bekannten Weise über den Kopf. Unter dem Ganzen steht die Inschrift:

ΣΙΝΔΗ
ΧΡΗΣΠΕΧΑΙΡΕ

Das unrichtige ΠΕ ist vollkommen deutlich; die Inschrift auch im Corp. Inscr. Gr. No. 2322 b 91.

*2. No. 284. Platte von weissem Marmor, 0,58 hoch, 0,34 breit, von nur wenig besserer Arbeit. Nach einer von mir gefertigten Zeichnung theile ich diesen Grabstein als Beispiel für unzählige ähnliche auf Taf. VII. No. 1 mit. Die Inschrift findet sich auch im Corp. Inscr. Gr. No. 2322 b 84.

*3. No. 333. Fragment einer Platte von weissem Marmor, 0,16 hoch. Erhalten ist nur die Bauch-Gegend eines Mannes, der auf einer κλίνη ruht, so wie der eine Vorder-Arm mit einer Schaale in der Hand; davor ein Tisch mit Speisen, unter diesem eine Schlange, daneben ein Krater nebst Spuren des οἰνοχόος. Ordinäre Arbeit. Ich habe leider unterlassen mir in meinen Papieren von diesem und den unter No. 6—19 dieses Verzeichnisses aufgeführten Fragmenten anzumerken, ob das von der Umfassung Erhaltene noch erkennen lässt, dass die Platte ursprünglich breiter als hoch, oder dass sie höher als breit war. Ich erinnere mich, dass bei den meisten derselben das Erstere der Fall war. Diese gehören demnach nicht hierher, sondern zu den weiter unten aufzuführenden Anathemen. Da ich es jedoch von keinem einzelnen mit Bestimmtheit behaupten kann, so habe ich sie hier mit aufgezählt, um wenigstens erkennen zu lassen, wie häufig diese Composition angewendet wurde, benutze sie aber bei der Sonderung der Grabsteine und der Anatheme zu keinem Schlusse, weder nach der einen, noch nach der anderen Seite hin.

*4. No. 337. Platte von weissem Marmor, 0,64 hoch, 0,5 breit; an den Seiten Pilaster, oben Rundbogen; unterhalb ist der gewöhnliche Zapfen noch erhalten. Ein unbärtiger mit einem Ober-Gewand bekleideter Mann liegt auf der κλίνη, indem er sich auf den linken Arm stützt und in der Rechten eine Schaale hält. Vor ihm steht ein Tisch mit drei geschweiften

[1] Von allen Kunstwerken, welche in den Jahren 1842 und 1843 in diesen drei Sammlungen vorhanden waren, habe ich mir ein vollständiges Verzeichniss angefertigt.

Beinen und auf diesem Gefässe. Zu seinen Füssen sitzt nach ihm hingewendet auf einem Stuhl mit geraden Beinen eine Frau, deren Ober-Körper zerstört ist, und neben dieser steht ein Kind (ein Mädchen) in einem Unter-Gewand und hält in der linken Hand ein Kästchen. Bei dem Kopf des Liegenden steht dem Beschauer zugewendet ein stark beschädigter Mann, mit einem Ober-Gewand bekleidet, und neben diesem auch dem Beschauer gerade zugewendet ein Knabe in kurzem Chiton, die Rechte quer über die Brust haltend. Der Stil ist wenig besser, als der von No. 1 und 2. Unter dem Ganzen steht die Inschrift:

ΕΡΜΙΑΑΠΟΛ
ΛΟΔΩΡΟΥ
ΤΥΡΙΕΧΡΗΣ
ΤΕΚΑΙΑΛΥ
ΠΕΧΑΙΡΕ

*5. Platte von weissem Marmor, welche zur Zeit meines Aufenthalts in Athen gefunden wurde und noch mit keiner Zahl bezeichnet war, 0,53 hoch, 0,29 breit. Oben ist sie mit einem Giebel, unten mit einem Zapfen versehen; der Stil ist derselbe, wie der von No. 1. Ein unbärtiger, mit einem Ober-Gewand bekleideter Mann liegt, den Kopf auf die Linke gestützt, auf einer κλίνη. Vor ihm steht ein Tisch mit drei geschweiften Beinen, auf welchem drei undeutliche Dinge liegen. Der Stein war ohne Zweifel, wie so viele in Athen gefundene, auf Vorrath gefertigt und ist nie verwendet worden [1]. Dessbalb hat er keine Inschrift erhalten. Die tektonische Form erlaubt nicht an ein Anathem zu denken.

Propylaeen.

*6. No. 1190. Kleines Stückchen einer Platte von weissem Marmor, 0,16 hoch, 0,22 breit, von ordinärer Arbeit. Man sieht nur noch einen Theil des nackten οἰνοχόος nebst dem vor ihm stehenden Krater.

*7. No. 1191. Fragment einer Platte von weissem Marmor, 0,26 breit, 0,21 hoch. Stil der späten Zeit, doch weniger plump als an No. 5. Noch vorhanden ist die Bauch-Gegend des auf der κλίνη Liegenden. Unter dem Tisch ein Hund. Zu den Füssen des Gelagerten sitzt eine Frau. Im Rücken derselben steht ein nackter Knabe mit einer Schaale in der Linken und vor diesem der Krater.

*8. No. 1195. Fragment einer Tafel von weissem Marmor, 0,26 breit. Sehr plumpe Arbeit. Erhalten ist der Krater nebst dem daraus schöpfenden nackten οἰνοχόος. Auf der anderen Seite des Kraters erkennt man noch eine ruhig stehende, erwachsene Figur und zwei Kinder, die aber auch mehrfach zerstört sind. Auch Spuren eines im Hintergrund aufgehängten Tuches sind noch zu bemerken.

*9. No. 1938. Rest einer Platte von weissem Marmor, 0,17 breit. Erhalten ist ausser

[1] Siehe z. B. Stephani: Tit. Graec. Part. IV. S. 12.

der Bauch-Gegend des Gelagerten der Tisch mit Geräthen, die Schlange, der Krater und der Knabe mit einem Krug. Stil, wie an dem vorhergehenden Steine.

*10. No. 1939. Kleines Stück einer Platte von weissem Marmor, 0,16 breit. Ausser Spuren des Gelagerten ist noch der Tisch und ein Theil des nackten Knaben zu erkennen. Stil, wie bei No. 9.

*11. No. 1949. Stark beschädigte Platte von weissem Marmor, 0,32 hoch, 0,13 breit. Erhalten ist der Ober-Körper des Liegenden, so wie seine linke Hand mit der Schaale, jedoch nicht sein Kopf. Ausserdem bemerkt man noch einen Theil des Tischs mit den Schüsseln und ein Stück des Kraters. Die Ausführung ist etwas sorgfältiger, als an den beiden vorhergehenden Fragmenten.

*12. No. 1950. Rest einer Platte von weissem Marmor, 0,26 hoch, 0,16 breit. Zu erkennen sind noch der Ober-Körper des Liegenden ohne den Kopf und ein Theil des Tischs mit den Geräthen darauf. Stil, wie bei No. 11.

*13. No. 1991. Stück einer Platte von weissem Marmor, 0,31 hoch. Das noch Vorhandene besteht in dem Unter-Körper und der Brust des liegenden Mannes, und in einem Theil des Tischs nebst den darauf stehenden Geräthen. Die Ausführung ist der von No. 11 und 12 ganz ähnlich.

*14. No. 2055. Fragment einer Platte von weissem Marmor, 0,47 breit. Nur der Untertheil der sitzenden Frau und ein Theil des Tischs sind erhalten. Die Behandlung im Wesentlichen, wie bei No. 13. Man kann sie eher noch etwas sorgfältiger, als nachlässiger finden.

*15. No. 2056. Stückchen einer Platte von weissem Marmor, 0,21 breit. Das Erhaltene besteht aus demselben Theile der Darstellung, wie bei dem vorhergehenden Fragment; auch der Stil ist ganz ähnlich.

*16. No. 2106. Fragment einer Platte von weissem Marmor, 0,34 hoch, 0,2 breit. Man sieht noch den liegenden Mann, die neben ihm sitzende Frau und den Tisch. Der Mann streckt die Rechte nach den auf dem Tische liegenden Gegenständen aus; sein Kopf ist zerstört. Der Stil wesentlich, wie bei No. 15.

*17. No. 2132. Fragmentirte Platte weissen Marmors, 0,34 hoch, 0,23 breit. Erhalten ist die Bauch-Gegend des Liegenden und seine Rechte mit einer Schaale, der Schoos der sitzenden Frau und der Tisch. Die Ausführung ist ordinär.

*18. No. 2710. Stark beschädigte Platte von weissem Marmor, 0,26 hoch. Man erkennt noch den Unter-Theil des liegenden Mannes, den Tisch mit der Schlange darunter, das Kästchen, welches eine ursprünglich neben dem Manne sitzende Frau vorhielt, und den dem Beschauer zugewendeten Knaben. Der Letztere steht das rechte Bein über das linke geschlagen und hält einen Krug in der Hand. Die Ausführung, wie bei No. 15.

Stoa.

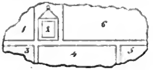
*19. No. 3133. Zum Theil zerstörte Platte von weissem Marmor, 0,26 breit. Erhalten

ist der Oberkörper des liegenden Mannes, ohne dessen Kopf, der Schoos der zu seinen Füssen sitzenden Frau, der Tisch mit Geräthen, der Krater und dabei der nackte Knabe, der daraus zu schöpfen im Begriff ist. Ordinäre Arbeit.

*20. No. 3336. Vollständig erhaltene Platte weissen Marmors, 1,73 hoch, 0,51 breit, oben mit einem einfachen Gesims versehen. Ein unbärtiger Mann, der ein Unter-Gewand mit kurzen Aermeln und ein Ober-Gewand trägt, welches den Ober-Körper frei lässt, liegt in gewöhnlicher Weise auf der κλίνη. Mit der Rechten hält er einen Kranz empor, der, wie häufig auf diesen Denkmälern, die Form eines Reifen hat. Auf dem unteren Theile des Lagers sitzt dem Beschauer zugewendet eine mit Unter- und Ober-Gewand bekleidete Frau und zieht das letztere mit der Rechten in gewöhnlicher Weise über den Kopf. Zwischen Beiden im Vorder-Grund steht ein Tisch mit drei geschweiften Beinen. Darauf liegen undeutliche Geräthe; hinter demselben steht ein nackter Knabe. Er scheint Etwas darauf zu legen oder wegzunehmen. Im Hinter-Grund steht eine sehr verwischte, nach Rechts des Beschauers gewendete Figur mit lang herabhängenden Haaren. Sie ist mit einem Ober-Gewand bekleidet. Beim Kopf des Liegenden im Vorder-Grund steht dem Beschauer zugewendet ein Knabe in kurzem Unter-Gewand. Mit der Rechten hält er ein Gefäss in die Höhe, in der Linken hat er ein zweites undeutliches Geräth. Die Inschrift unterhalb der Frau ist absichtlich ausgekratzt; die unterhalb des Mannes lautet:

ΔΗΜΗΤΡΙΕΛΝΤΙ
ΟΧΕΥΛΡΧΙϹΛΦΦΗ..[1]
ΧΡΗΣΤΕΧΛΙΡΕ

*21. No. 3459. Fragment einer Platte von weissem Marmor, 0,37 hoch, 0,87 breit, von der rohesten Arbeit und folgender Form:



In der Abtheilung 1 sieht man noch den Ober-Körper eines auf einer κλίνη gelagerten Mannes, der den gegenwärtig zerstörten Kopf auf die linke Hand stützte. Vor ihm steht ein Tisch mit drei geschweiften Beinen, auf welchem sich undeutliche Geräthe befinden; daneben ein Knabe in kurzem Gewand, dem Beschauer zugewendet. In der Abtheilung 2 steht auch gegen den Beschauer hingewendet ein nackter Mann mit einem Stück Gewand auf der linken Schulter. Sein Kopf ist verwischt. Die Linke legt er auf die Brust, in der Rechten hält er einen Krug. In der Abtheilung 3 erkennt man nur noch die Spuren eines ganz verwischten Kopfs. In der Abtheilung 4 sind noch, wenn auch sehr beschädigt, die Ober-Körper von zwei Personen vor-

[1] Das doppelte Φ ist sicher. Ob ἀρχισαφήτωρ?

handen, die neben einander auf einer κλίνη liegen und den Kopf auf den linken Arm stützen. In der Abtheilung 5 ist nur noch ein sehr zerstörter Kopf zu erkennen. Die Abtheilung 6 ist mit der Inschrift ausgefüllt, welche zuletzt von Le Bas: Expédit. scient. de Morée To. III. Inscriptions S. 44 f. herausgegeben worden ist. Da bisher die Formen der Buchstaben nicht genau wiedergegeben worden sind, so gebe ich hier meine Abschrift:

ΣΩΧΑΡΜΟΥΠΑΡΑΙ.....
ΕΠΙΚΑΙΕΣΦΘΙΜΕΝΟ....
ΕΙΓΑΡΚΑΙΠΑΥΡΑΣΕΤΕ...
ΑΞΙΟΣΑΙΝΕΙΣΘΑΙΙ....
ΟΡΦΑΝΑΜΕΝΜΟΙΡΑΙΣΙ..
ΚΕΙΣΘΩΠΑΙΣΙΧΡΟΝΟ..

In den Vaticanischen Sammlungen[1] befinden sich folgende Grabsteine mit Darstellungen dieser Art:

Galleria lapidaria.

*1. Sehr hohe, aber schmale Platte von weissem Marmor, deren oberer Theil mit einem Giebel versehen ist. Innerhalb dieses Giebels (*a*) ist ein auf einem Sopha liegender Mann dargestellt, der mit einem Ober-Gewand bekleidet ist. Mit der Rechten hält er einen Kranz in die Höhe. Vor ihm steht ein dreibeiniger Tisch, neben seinem Kopf ein Krater, zu seinen Füssen ein Knabe mit einem Gefäss. Unmittelbar unter dem Giebel sieht man eine an jeder Seite durch einen Pilaster begränzte Abtheilung (*b*), deren Raum durch zwei schwebende Victorien ausgefüllt wird, welche gemeinschaftlich einen grossen Kranz tragen. Unterhalb dieser Abtheilung folgt eine andere (*c*), welche von zwei gewunden-kannelürten Säulen eingeschlossen ist. Ihren Raum füllt eine lateinische Grabschrift. Darunter folgt die letzte Abtheilung (*d*), in welcher man einen mit einem kurzen Unter-Gewand bekleideten und dem Beschauer zugewendeten Mann sieht. Er hält mit jeder Hand ein mit einer grossen Decke versehenes Pferd, das nach ihm hingewendet ist. Der Stil ist der ordinäre spät-römische. Wesentlich denselben Stil zeigen auch die folgenden eilf Platten, wenn sich auch damit bald etwas mehr bald weniger Sorgfalt verbindet.

*2. Grab-Platte, ganz wie die vorige; jedoch ist in der untersten Abtheilung (*d*) nur ein Pferd angebracht und der Mann geht hinter diesem her[2].

[1] Obgleich mir von den Vorgesetzten dieser Sammlungen die Erlaubniss zu freier Benutzung in ausgedehntem Maasse zu Theil geworden war, wurden mir doch von den unteren Angestellten Hindernisse aller nur erdenklichen Art in den Weg gelegt, so dass es mir nicht gelang ein alle dort vorhandene Kunstwerke umfassendes und auf alle Einzelheiten eingehendes Verzeichniss zu Stande zu bringen. Allerdings blieb nur ein verhältnissmässig sehr geringer Theil übrig, den ich entweder ganz übergehen musste oder mir nicht hinreichend genau beschreiben konnte. Allein es wird doch demnach auch das nachfolgende Verzeichniss nicht ganz vollständig sein; um so mehr da ich, wenn einmal Etwas übergangen werden musste, natürlich lieber ein so oft wiederholtes Bild, als seltenere Dinge unberücksichtigt liess. Z. B. finde ich, dass ich mir über die in Bunsen's Beschreibung Rom's Th. II, 2. S. 53. unter No. 211 und 212 erwähnten Reliefs nichts Näheres angemerkt habe.

[2] Natürlich ist die Inschrift hier und auf den folgenden Steinen immer eine verschiedene.

*3. Grab-Platte, ganz wie No. 2; nur befindet sich die Abtheilung *b* unterhalb der Abtheilung *c*.

*4. Grab-Platte, ganz wie No. 3; jedoch ist überdies in der höchsten Spitze des Giebels (*a*) ein Brustbild angebracht.

*5. Grab-Platte, welche wohl ursprünglich wie No. 2 beschaffen war, aber gegenwärtig theilweise zerstört ist.

*6. Grab-Platte, ähnlich der unter No. 1 angeführten. Jedoch folgt unmittelbar unter *a* die Abtheilung *c*, und unter *c* erst *b*. Auch tragen hier die Victorien nicht einen grossen Kranz, sondern eine Büste, und in der Abtheilung *d* ist nur ein Pferd angebracht, welches mit seinem nackten Reiter nach Rechts des Beschauers sprengt. Hinter diesem her eilt ein zweiter Mann in kurzem Untergewand.

*7. Aehnliche Grab-Platte. Jedoch ist in der äussersten Spitze des Giebels eine Büste angebracht und die Abtheilung *b* ist ganz weggelassen. Auf die Abtheilung *a* folgt sogleich *c* und dann *d*, welche hier in soweit abweichend gebildet ist, als ein Reiter mit eingelegter Lanze auf ein grosses Schwein lossprengt.

*8. *9. *10. Aehnliche Grab-Platten, die jedoch ausser dem Giebel mit dem schmausenden Todten nur die unterhalb desselben angebrachte lateinische Grabschrift enthalten.

*11. Aehnliche Grab-Platte, welche unterhalb der Giebel-Darstellung *a* die Abtheilung *b* in der Form von No. 6, und unterhalb dieser die Abtheilung *c* enthält. Die Abtheilung *d* fehlt ganz.

*12. Grab-Platte, welche unmittelbar unter der Giebel-Darstellung *a* die Abtheilung *d* hat und zwar in der Form, wie No. 7, und dann die Abtheilung *c*. Die Abtheilung *b* war an diesem Grabstein nicht angebracht[1].

*13. Platte weissen Marmors, in deren Mitte man in ganz roher Ausführung eine Frau in Aermel-Untergewand auf einem Sopha liegen sieht. In der Rechten hält sie einen Kranz, in der Linken ein Gefäss. Vor ihr steht ein Tisch mit drei krummen Beinen, auf welchem Speisen stehen. Daneben am Boden sieht man ihre Schuhe. Im Hintergrunde eine Guirlande. Ueber der Darstellung die Inschrift:

M · FLAVIAE · AVG · L · IVCVNDAE FE

unterhalb:

MATRI · BENEMENTI · FECERV
F · ISIDORVS · AVG · VILIVS
ET · T · FLAVIVS · DIODORVS
VIXIT · ANNIS · LXXXIII[2]

[1] Einige dieser Platten sind in Bunsen's Beschreibung Rom's Th. II, 2. S. 32. No. 17—24 flüchtig erwähnt und falsch Cippusfronten genannt.

[2] Bei der Eile, in welcher ich diese Inschrift abschreiben musste, kann ich nicht dafür stehen, dass die Fehler nicht vielleicht zum Theil nur meiner Abschrift angehören.

Museo Chiaramonti.

*14. In der fünften Abtheilung. Fragment einer Platte von weissem Marmor, erwähnt in Bunsen's Beschreibung Roms Th. II, 2. S. 46. No. 114. Mann und Frau liegen auf demselben Sopha. Zur Linken des Beschauers schreitet Amor, nackt, geflügelt und mit gespanntem Bogen auf sie zu; zur Rechten bemerkt man noch eine zum Theil zerstörte, mit einem Untergewand bekleidete Figur, welche Speisen bringt. Die Arbeit ist roh.

*15. In der siebenten Abtheilung. Fragment eines Sarkophag-Deckels von nachlässiger Ausführung, hinreichend beschrieben in Bunsen's Beschreibung Roms Th. II, 2. S. 47. No. 127.

*16. In der eilften Abtheilung. Fragment eines kleinen Reliefs von weissem Marmor. Eine mit einem Untergewand ohne Aermel bekleidete Frau liegt auf einer κλίνη, stützt den Kopf auf die Linke und hält in der Rechten eine grosse Schaale, aus welcher ein daneben stehender nackter Knabe trinkt. Im Hintergrunde ein Vorhang. Der Untertheil des Knaben und der neben ihm stehende Hund sind neu. Erwähnt in Bunsen's Beschreibung Roms Th. II, 2. S. 58. Anmerkung**.

*17. Cippus, an dessen Vorderseite in fleissiger, aber geistloser Ausführung eine Frau, in Aermel-Untergewand und herabgefallenem Obergewand, auf einem Sopha liegend dargestellt ist. Ihr Haarputz ist der römische des zweiten christlichen Jahrhunderts. In der Rechten hält sie einen Kranz, in der Linken ein Gefäss. Vor ihr steht ein Tisch mit drei geschweiften Beinen und auf demselben Gefässe. Darunter die Inschrift:

DIIS MANIBVS
ATTIAE ACELE

Erwähnt in Bunsen's Beschreibung Roms Th. II, 2. S. 59, nach No. 313.

*18. Cippus, dessen eine Nebenseite zerstört ist. Die Vorderseite hat an den Ecken kannelürte Säulen, oberhalb eine Inschrift-Tafel, an welcher noch die Buchstaben:

K......
M·I......
KAI.....
KΛAYΔIA

zu erkennen sind; unterhalb eine menschliche Figur (ob männlich, oder weiblich, kann der Zerstörung wegen nicht gesagt werden) mit herabgefallenem Obergewand, auf einem Sopha liegend. Hinter dem Sopha ein nackter Knabe, der sich nach vorn beugt. Darunter drei Vögel. Hier weist allerdings Nichts auf Essen und Trinken hin und der Todte könnte also auch nur ruhend gedacht sein. Doch ist an der einen erhaltenen Nebenseite Etwas dargestellt, was von mir als Dreifuss, in Bunsen's Beschreibung Roms Th. II, 2. S. 61. nach No. 347, als Tisch aufgefasst ist. Ist das Letztere das Richtige, so würde es darauf hindeuten, dass jener Ruhe ein Schmaus nachfolgen wird.

Cortile di Belvedere.

*19. Cippus von ordinärer Arbeit, hinreichend beschrieben in Bunsen's Beschreibung Roms Th. II, 2. S. 132. No. 25.

Galleria delle statue.

*20. Cippus von roher Arbeit, abgebildet bei Venuti: Mon. Mattheiana To. III. Tab. 72., erwähnt in Bunsen's Beschreibung Roms Th. II, 2. S. 181, nach No. 54.

Loggia scoperta.

*21. Ein in Bunsen's Beschreibung Roms Th. II, 2. S. 197. No. 26. kurz erwähntes Fragment, von dem ich mir ohne nähere Beschreibung der Composition nur angemerkt habe, dass es von ordinärer Arbeit ist.

Von Lykischen Felsen-Gräbern und Sarkophagen mit Darstellungen dieser Art sind bis jetzt folgende bekannt geworden:

1. Grab auf der Insel Kakava, beschrieben von Cockerel bei Walpole: Travels in various countries of the east S. 524.

2. Grab von Kadyanda; Fellows: Lycia 1840. Titel-Kupfer und die zu Seite 116 gehörende Abbildung[1].

3. Grab von Kadyanda; Fellows: Lycia 1840. Kupfer zu Seite 118.

4. Grab von Myra; Fellows: Lycia 1840. Kupfer zu Seite 197. Texier: Description de l'Asie mineure To. III. Pl. 225.

5. Grab von Myra; Fellows: Lycia 1840. Taf. 26 und 28 zu Seite 198. Texier: Description de l'Asie mineure To. III. Pl. 228—231.

6. Grab von Myra; Fellows: Lycia 1840. Taf. 30 zu Seite 200. Texier: Description de l'Asie mineure To. III. Pl. 224.

7. Gräber von Limyra; Fellows: Lycia 1840. Taf. 33 zu Seite 206.

8. Grab von Telmessos; Texier: Description de l'Asie mineure To. III. Pl. 173.

9. Sarkophag von Phellos; Ross: Klein-Asien S. 64.

In dem südlichen Russland endlich sind bis jetzt folgende Grabsteine dieser Art gefunden worden:

1. Grabstein des Straton. Pallas: Reise durch verschiedene Provinzen des russ. Reichs

[1] Nächst den zahlreichen Lykischen Beischriften ist die Gruppe der vier Mädchen, welche das Titel-Kupfer in grösserem Maasstabe wiedergiebt, von besonderem Interesse. Die Anordnung besitzt wesentliche Aehnlichkeit mit den bekannten Knöchel-spielenden Madchen einer Herculanischen Marmor-Zeichnung (Pitture d'Ercolano To. I. Tav. 1.) und mit den Relief-Darstellungen zweier Vaticanischen Sarkophage, von denen der eine bei Pistolesi: Il Vaticano descritto. To. IV. Tav. 46., der andere in den Atti dell' Accad. Rom. To. II. S. 149. und bei Gerhard: Uned. Bildw. Taf. 65. abgebildet ist. Schon Polygnot (Pausanias X, 30, 1.) stellte die Töchter des Pandareos in der Unterwelt mit dem Knöchel-Spiel beschäftigt dar, Pindar (Plutarch: Cons. ad Apoll. To. VI. S. 457. ed. Reisk.) zählt das Würfel-Spiel unter den Freuden auf, welche die Guten im künftigen Leben geniessen, und auch von der Glückseeligkeit des goldenen Zeit-Alters bildete dieses Vergnügen einen wesentlichen Bestandtheil. Bergk: Rel. com. Att. S. 197.

Th. II. Taf. 18. No. 5. **Waxel**: Recueil de quelques antiquités No. 2. **Clarke**: Travels in various countries To. I. S. 620. **Boeckh**: Corp. Inscr. No. 2094.

*2. Grosse, unten abgebrochene Grab-Platte, gegenwärtig in der Kaiserlichen Ermitage. **Pallas**: Reise durch versch. Prov. des russ. Reichs Th. II. Taf. 18. No. 2. **Guthrie**: A Tour through the Taurida or Crimea S. 323. **Boeckh**: Corp. Inscr. No. 2116. **Aschik**: Воспорское Царство Th. II. Taf. XIX. S. 67. **Stephani**: Antiquités du Bosphore Cimm. Inscript. No. 30.

3. Grabdenkmal des Publius. **Pallas**: Reise durch versch. Prov. des russ. Reichs Th. II. Taf. 17. No. 5. **Guthrie**: A Tour through the Taurida S. 322. **Waxel**: Recueil de quelqnes antiquités No. 10. **Clarke**: Travels in various countries To. I. S. 435. **Boeckh**: Corp. Inscr. No. 2114. **Aschik**: Воспорское Царство Th. II. S. 61.

*4. Grabstein des M. Aurelius Andronicus und seines Sohnes, gegenwärtig in der Kaiserlichen Ermitage. Die ursprünglich am oberen Theil der Platte angebrachte Relief-Darstellung ist fast ganz zerstört. Man erkennt jedoch noch an jeder Seite einen stehenden Knaben, und zwischen diesen Spuren der κλίνη, auf welcher ohne Zweifel die Verstorbenen gelagert dargestellt waren. Die Inschrift ist edirt von **Stempkovski**: Одесскій Вѣстникъ 1830. No. 101. **Boeckh**: Corp. Inscr. Gr. No. 2126[b] und S. 1007. **Dubois de Montpéreux**: Voyage autour du Caucase. Atlas, Série IV. Pl. 26[c]. No. 40. **Aschik**: Воспорское Царство Th. I. S. 116. **Stephani**: Antiquités du Bosph. Cimm. Inscriptions No. 28.

5. Grabstein des Dios. **Dubois de Montpéreux**: Voyage autour du Caucase. Atlas, Série d'archéologie Pl. 26. No. 5.

*6. Grabdenkmal des Tiranios, in der Kaiserlichen Ermitage. **Aschik**: Воспорское Царство Th. II. Taf. XVIII. S. 67. **Stephani**: Antiquités du Bosphore Cimm. Inscriptions No. 35.

7. Grabstein der Theonike. **Aschik**: Часы досуга Taf. G. No. 30.

*8. Grosse Grab-Platte, deren unterer, ursprünglich mit einer Inschrift versehener Theil verloren gegangen ist; gegenwärtig in der Kaiserlichen Ermitage. Unterhalb eines Giebels sieht man in dem oberen Felde einen bärtigen mit Ober- und Unter-Gewand bekleideten Mann auf einem Sopha liegen. In der Linken hält er einen Becher, auf seinem Schoose sitzt ein kleines Kind. Vor ihm ein Tisch mit drei geschweiften Beinen, und auf diesem sehr wohl erhaltene Gefässe. Zu seinen Füssen sitzt eine mit Unter- und Ober-Gewand bekleidete Frau; sie zieht das Letztere in der gewöhnlichen Weise über den Kopf. Rechts des Beschauers steht im Vordergrund dem Beschauer zugewendet ein Knabe mit einem Krug, links ein kleines Mädchen mit einem Korb. Von dem unteren Feld ist nur ein Stück erhalten. Man sieht noch den Obertheil eines jungen Mannes, hinter dessen Rücken ein Köcher angebracht ist. **Stephani**: Antiquités du Bosphore Cimm. Frontispice No. 11.

Ungleich seltener findet sich die zweite eigentlich nur für Gemälde brauchbare Composition, welche die Schmausenden um einen gemeinschaftlichen Tisch oder eine andere Erhöhung im Halbkreis gelagert darstellt. Mir sind nur folgende Beispiele bekannt:

1. Die oft, zuletzt von Olfers: Abhandlungen der kön. preuss. Akademie der Wissenschaften 1832. S. 1 ff. besprochenen Gemälde eines Grabes bei Cumae.

*2. Ein Herrn Campana in Rom gehörendes, aus einem römischen Grabe stammendes Wandgemälde, abgebildet in dessen Schrift: Di due sepolcri del secolo di Augusto Tav. 14.

*3. *4. Zwei unedirte Wandgemälde, die ich in dem Columbarium der Villa Panfili bei Rom sah.

5. 6. Die beiden merkwürdigen Gemälde im Coemeterium des Callistus. Bottari: Roma sotterranea To. III. S. 1. 110 ff. 218. Raoul-Rochette: Sur les ant. chrét. S. 55 ff. Bellermann: Ueber die ältesten christlichen Begräbnissstätten S. 38. Piper: Mythologie der christlichen Kunst Th. I. S. 204 ff. Garrucci: Tre sepolcri con pitture ed iscrizioni — scoperti in un braccio del cimiterio di Pretestato in Roma. Napoli 1852. Tav. 1 — 3.

7. Relief-Darstellung eines Sarkophag-Deckels. Montfaucon: Antiq. Expl. To. V, 1. Pl. 92.

8. Sarkophag-Deckel bei Inghirami: Monum. Etr. To. VI. Tav. Z.

9. Sarkophag-Platte bei Gori: Inscript. Etrur. To. II. Tab. 4.

10. Eine Aschenkiste, wie es scheint, von Marmor. Ciacconi: De tricliniis S. 111. und 402. Montfaucon: Ant. Expl. To. III, 1. Pl. 57.

11. Grabstein bei Montfaucon: Antiq. Expl. Suppl. To. V. Pl. 10. No. 1 [1].

Die Ansicht, welche in diesen Bildern Darstellungen des zu Ehren der Verstorbenen abgehaltenen Leichen-Mahls sah, scheint gegenwärtig mit Recht allgemein aufgegeben zu sein. Bilder, welche nur einen Schmausenden (Mann oder Frau) und noch über dies einen Todten, oder zwar mehrere Personen, aber zu Folge der Inschriften nur Todte (und die Zahl solcher Bilder ist sehr gross) darstellen, können gar nicht so gemeint sein. Aber auch an den übrigen Bildern, welche diese Erklärung nicht so entschieden zurückweisen, müsste es auffallen, dass sie nie das Grabmal zeigen, da es doch das allein Natürliche wäre, dass auch dieses mehr oder weniger oft zu sehen wäre, wenn die bei dem Begräbnisse selbst abgehaltenen Schmausereien gemeint wären.

Die jetzt am meisten verbreitete Ansicht bezieht diese Bilder sämmtlich auf das diesseitige Leben und erblickt in ihnen Darstellungen *«des Familienmahls als einer der bezeichnendsten Hand«lungen eines heiteren Lebensgenusses»*, wobei im Ungewissen gelassen wird, was man als Grund-Gedanken anzusehen habe, den Begriff der Familie, oder den des Mahles. Im ersteren Falle würden die Bilder im Princip mit den zahlreichen Darstellungen älterer griechischer Grabsteine zusammenfallen, welche die Todten auch im Verein mit ihren Freunden und Verwandten, jedoch nie essend oder trinkend zeigen. Der Unterschied würde nur in der Handlung liegen, durch welche der Begriff der Familie näher bestimmt wäre. Im zweiten Falle würde umgekehrt das

[1] Sonst finde ich diese Composition noch in Marmor ausgeführt in einer Darstellung der Kalydonischen Jagd (Beger: Meleagrides S. 22.) und auf einem wohl christlichen Sarkophag bei Bottari: Roma sotterranea To. III. Tav. 163. und Fulvio Orsini: App. ad Ciacconii de triclin. S. 257.

Mahl an sich als höchster Lebensgenuss gedacht und der Begriff der Familie nur ein unwesentlicher Zusatz sein.

Gegen die erste Auffassung ist einzuwenden, dass nicht die Hälfte der hierher gehörenden Grabsteine unter den Begriff der Familie gebracht werden kann. Ein sehr grosser Theil stellt, wie eben bemerkt wurde, nur eine schmausende Person (Mann oder Frau) dar, welcher nur die nöthigen, aufwartenden Diener, und zuweilen nicht einmal diese beigegeben sind. Andere Bilder führen wilde Gelage vor, wie man sich wenigstens kein Familien-Mahl vorzustellen hat[1]. Und überdies stehen dieser Erklärung auch die Gründe entgegen, welche ich sogleich gegen die zweite Deutung geltend machen werde.

Dieser zweiten sind die eben gegen die erste erhobenen Einwendungen allerdings nicht im Wege. Es würde dann ganz natürlich sein, dass das Mahl bald als Familien-Mahl, bald als das eines Einzelnen, bald als wildes Gelage erscheint. Allein eben so wenig wird sie durch den einzigen, gewöhnlich zu ihrer Unterstützung vorgebrachten Grund, dass wir den Inschriften zu Folge zuweilen auch Lebende an dem Mahle Theil nehmen sehen, als gültig erwiesen werden können. Denn legt man der äusserst geringen Zahl von Bildern, bei denen dies der Fall ist, die Absicht unter, dass sie den Tod als einen durch vorausgegangenen reichlichen und frohen Genuss von Speise und Trank versüssten Schlaf darstellen wollen, so fällt das Mahl selbst auch noch in das diesseitige Leben und die Theilnahme der Hinterbliebenen ist demnach vollkommen gerechtfertigt. Ja sogar die Beziehung auf das Mahl des künftigen Lebens würde selbst für diese Bilder frei stehen, wenn man annehmen wollte, dass die Künstler eine spätere Zeit im Auge hatten, in welcher auch die zur Zeit noch auf Erden Verweilenden im jenseitigen Leben mit den Abgeschiedenen wieder zum fröhlichen Mahle vereinigt sein würden, gerade so wie die Verfertiger älterer Grabsteine an vergangene Zeiten dachten, wenn sie die schon Abgeschiedenen noch mit den Ihrigen in Liebe und Freundschaft verkehrend darstellten.

Geradezu entgegen aber steht beiden Auffassungen die Zeit, in welcher diese Bilder bei Griechen und Römern, so weit wir gegenwärtig sehen können, in Gebrauch gekommen sind. Die Ansicht, dass das höchste Lebens-Glück in einem reichlichen, unverkümmerten Genuss von Speise und Trank bestehe, war bei ihnen, wie wir gesehen haben, schon seit den ältesten Zeiten entschieden genug ausgeprägt. Auch die bildenden und zeichnenden Künste verschmähten es nie, auf diese Anschauungsweise einzugehen. Das lehren zur Genüge die bis in die ältesten Zeiten zurückreichenden gemalten Vasen, von denen ich einen verhältnissmässig nur sehr geringen Theil oben[2] angeführt habe. Warum also, wenn man mit diesen Bildern auch an den Grabsteinen weiter Nichts, als dieses, hätte sagen wollen, fingen Griechen

[1] Ich erinnere nur an das am Eingange des Palastes Giustiniani in Rom noch vorhandene Relief, welches in den Admir. Rom. T. 74. in der Galler. Giustin. To. II. Tav. 91. und bei Montfaucon: Suppl. To. III. Pl. 27. abgebildet ist, und an den S. 59. weiter zu besprechenden Sarkophag mit einer griechischen Inschrift.

[2] S. 45. Auch diese Vasenbilder auf das künftige Leben zu beziehen, wie O. Müller (Handb. der Arch. S. 752f.) nicht abgeneigt scheint, liegt gar kein Grund vor.

sowohl, als Römer nicht weit früher an, sie als Schmuck dieser Denkmäler zu verwenden? Lag dies nicht gerade ihnen besonders nahe, da sie ja ohnehin schon damals an unzähligen Grabdenkmälern die Verstorbenen im Verein mit ihren Verwandten und Freunden, und in den Beschäftigungen des täglichen Lebens vorzuführen pflegten? Eben der Umstand, dass sie es damals nicht gethan, in dieser späten Zeit aber es zu thun angefangen haben, nöthigt uns, das Princip der Anwendung dieser Bilder am Grabdenkmal nicht in der Geistes-Richtung zu suchen, welche in jenen älteren Zeiten, sondern in der, welche in dieser späten Zeit beim Schmuck des Grabdenkmals maasgebend war. Seit dem Beginn unserer Zeitrechnung aber bestand dieser, wie wir gesehen haben, so weit er nicht althergebrachte Muster wiederholte, ganz eigentlich in Hindeutungen auf das Wesen des Todes, auf das Schicksal, welches dem Menschen beim Sterben bevorsteht. Darum können wir auch bei diesen Bildern keine andere Absicht voraussetzen. Wir müssen sie entweder als Bilder des im künftigen Leben zu erwartenden Mahles, oder als einen Hinweis auf den Tod, als einen durch reichlichen Genuss von Speise und Trank versüssten Schlaf verstehen. Und diese Voraussetzung wird dadurch vollkommen gerechtfertigt, dass sie durch die drei Grabdenkmäler, welche sich allein unter allen mir bekannten durch ihre Inschriften über den Sinn näher erklären, in welchem sie das unzählig oft wiederholte Mahl verstanden wissen wollen, eine unzweideutige Bestätigung erhält.

Ich nenne zuerst ein im Jahre 1626 in Rom gefundenes, jetzt verschwundenes Denkmal, dessen Inschrift leider nur aus Abschriften bekannt ist, die im Einzelnen nicht hinreichend verlässlich sind[1]. Der Todte war gelagert, mit dem Becher in der Hand dargestellt, und dieses Bild durch folgende Worte erläutert, welche Verse sein sollen:

«*Tibur mihi* *Agricola sum vocitatus*
«*Flavius idem* *discumbere ut me videtis*
«sic *et apud superos annis quibus fata dedere*
«*animulam colui, nec defuit umqua Lyaeus.*
«*Precessitque prior Primitiva gratissima conjuncxs*
«*Flavia et ipsa cultrix deae Phariaes casta*
«*sedulaque et forma decore repleta,*
«*cum qua ter denos dulcissimos egerim annos,*
«*solaciumque sui generis Aureliam Primitivam tradidit,*
«*quae pietate sua coleret fastigia nostra,*
«*hospitiumque mihi secum servavit in evum.*
«*Amici qui legitis moneo, miscete Lyaeum*

[1] Fabretti: S. 421. No. 387. Burmann: Athol. Lat. IV, 377. Marini: Iscr. Alb. S. 117. Fea: Miscell. I. S. CVII. Meyer: Anth. Lat. To. II. No. 1502. Jahn: Sitzungs-Ber. der kön. sächs. Gesellsch. der Wiss. 1851. S. 178. Ich gebe die Inschrift, wie sie Jahn wieder hergestellt hat, indem ich die Buchstaben, welche sich nur in Fabretti's Abschrift finden, nicht cursiv drucken lasse. In den beiden ersten Zeilen sind wohl, wie auch Jahn annimmt, Lucken gewesen, die sich in verschiedener Weise ausfullen lassen.

«et potate procul redimiti tempora flore,
«et venereos coitus formosis ne denegate puellis.
«Cetera post obitum terra consumit et ignis».

Hier versichert uns also der Todte in den Worten:

«Discumbere ut me videtis,
«sic et apud superos annis quibus fata dedere
«animulam colui»,

mag nun im Marmor *sic* vorhanden gewesen sein, oder nicht, dass er es *«auch»* in dem diesseitigen Leben nicht anders getrieben habe, als man ihn im Bilde dargestellt sehe, und setzt es demnach als eine sich von selbst verstehende Sache voraus, dass dieses nicht dem Mahle vor, sondern dem nach dem Tode gelte. Denn wer wird daran zweifeln, dass Jemand, der uns in Bezug auf ein Schlacht-Gemälde versichert, die Griechen hätten *«auch»* bei Marathon mit derselben Tapferkeit gefochten, dieses Gemälde nicht für eine Darstellung jener Schlacht hält? Ausserdem zeigt der letzte Vers, dass der Todte auch die oben[1] näher erläuterte Ansicht zu der seinigen gemacht hatte und beide leicht in einander übergehende Vorstellungen mit einander zu verbinden gewohnt war. Jahn durfte also am wenigsten diese Inschrift benutzen, um zu beweisen, dass alle diese Bilder dem diesseitigen Leben gelten und *«das Familien-Mahl als «eine der bezeichnendsten Handlungen eines heiteren Lebensgenusses»* darzustellen bestimmt seien.

Das zweite Monument ist ein Sarkophag, welcher eines der üppigsten Gelage darstellt[2]. An dem Rande der κλίνη läuft die Inschrift hin:

ΗΔΥϹΒΙΟϹΤΟΖΗΝΓΛΥΚΥΤΟΘΑΝΕΙΝΥΠΟΨΙΑ

Letronne las diese Buchstaben: Ἡδὺς βίος τὸ ζῆν· γλυκὺ τὸ θανεῖν ὑπὸ φιαλῶν. Jahn will sie lesen: Ἡδὺς βίος· τὸ ζῆν γλυκύ· τὸ θανεῖν ὑποψία, theils weil alle Abschriften Ψ, nicht Φ haben, theils weil nach der Abbildung zu der Ergänzung am Ende kein Platz sei. Die letztere Behauptung beruht auf einem Versehen, welches darum auffällt, weil schon Letronne ausdrücklich darauf aufmerksam gemacht hatte, dass die Abbildungen, so wenig auch auf diese in Schriften jener Zeit bei solchen Dingen zu geben ist, in der That den nöthigen Raum zeigen. Gegen den ersten Grund aber ist einzuwenden, dass, wenn der obere Theil eines Φ etwas beschädigt ist, ganz von selbst ein Ψ daraus wird. Doch nehmen wir ein Mal Jahn's Lesung an und verstehen diese Worte mit ihm so, dass Leben und Lebensgenuss süss, der Tod nur ein Wahn sei: gerade dann zeigt ja diese Inschrift, dass es durchaus nicht die Absicht des Künstlers war, das Mahl einfach als höchsten Genuss des diesseitigen Lebens darzustellen, sondern dass ihm Alles darauf

[1] S. 36.

[2] Fulvio Orsini: App. ad. Ciaccon. de tricl. S. 276. Smetius: S. 110. No. 19. Boissard: Antiq. To. III. S. 145. Gruter: S. 843. No. 5. Fleetwood: Inscr. Syllog. S. 292. Montfaucon: Ant. Expl. To. III, 1. Pl. 57. Inghirami: Mon. Etr. To. VI. Tav. B 4. Letronne: Rev. arch. To. III. S. 359. Corp. Inscr. Gr. No. 6705. Jahn: Sitzungs-Ber. der kön. sächs. Gesellsch. der Wiss. 1851. S. 175. 177 f.

ankam, dem Beschauer einzuschärfen, dass der Tod nur ein Wahn sei. Das aber kann im Zusammenhang mit den ersten Worten und dem Bild nichts Anderes heissen, als dass das Schreckliche, was man gewöhnlich mit dem Gedanken an den Tod verbindet, nur auf Einbildung beruhe; dass im Gegentheil der dargestellte Lebensgenuss auch noch jenseits fortdauere. Denn das Abscheiden aus dem diesseitigen Leben überhaupt zu leugnen, konnte doch Niemand einfallen. Wenn gleich also der Künstler bei seinem Bilde die Vorstellung vom Mahle im diesseitigen Leben nicht geradezu ausschloss, so legte er doch, wenn man Jahn's Lesung annimmt, den ganzen Ton auf dessen Fortdauer in das jenseitige Leben hinüber. Allein eben so wenig passt zu der gewöhnlichen Auffassung dieser Bilder die von Letronne vorgeschlagene Lesung. Denn, wenn diese die richtige ist, so ist es ja eben so offenbar, dass der Künstler die Freuden der Tafel nicht als höchsten Genuss des diesseitigen Lebens, sondern als werthvollste Todes-Art dargestellt hat, natürlich in der Voraussetzung, dass so dem Todes-Schlafe die erwünschten Eigenschaften der παῦσις λύπης und der λήθη τῶν καθ' ἡμέραν κακῶν am vollständigsten gesichert seien. Dass aber die Lesung Letronne's und folglich auch dieser Sinn das Richtige sei, dürfte in Folge der oben[1] zusammengestellten weiteren Spuren dieser Anschauungsweise, namentlich aber wegen der Analogie der bisher übersehenen Worte des Philetaeros[2]:

> Ὦ Ζεῦ, καλόν γ' ἐστὶν ἀποθανεῖν αὐλούμενον·
> τούτοις ἐν ᾅδου γὰρ μόνοις ἐξουσία
> ἀφροδισιάζειν ἐστίν· οἱ δὲ τοὺς τρόπους
> ῥυπαροὺς ἔχοντες μουσικῆς ἀπειρίᾳ,
> εἰς τὸν πίθον φέρουσι τὸν τετρημένον,

als das überwiegend Wahrscheinliche anzusehen sein.

Endlich das dritte Beispiel bieten die schon[3] erwähnten Wandgemälde in dem Coemeterium des Callistus. Denn wenn sich auch die meisten ihrer Beischriften selbst nach der neuesten Publication nicht mit Sicherheit herstellen lassen, da man nicht weiss, in wie weit man sich auf die Angaben der Berichterstatter verlassen darf, so setzen sie doch in jedem Fall so viel ausser Zweifel, dass das dargestellte Mahl als ein den Guten jenseits gewährter Lohn gedacht ist[4]. Ob die Gemälde von christlichen, oder heidnischen Händen herrühren, ist dabei ganz gleichgültig. Der Raub der Proserpina einer, und der *«bonus angelus»* statt des Mercur anderer Seits weisen aller-

[1] S. 33 ff.

[2] Athen. XIV, 24. Meineke: Fragm. Comic. To. III. S. 299.

[3] Siehe oben S. 56. No. 5. 6.

[4] Nur das mag hier bemerkt werden, dass die Worte BONORVM IVDICIO wohl die Ueberschrift und Erklärung des einen ganzen Gemaldes bilden sollen und nur durch die Nachlässigkeit des Malers aus BONORVM IVDICATIO entstanden sind. Zur Erlauterung der Schmausenden selbst ist die Inschrift: *«judicati»* angebracht und unter diesen ist die Vibia als die Hauptperson noch durch besondere Nennung ihres Namens hervorgehoben. Das Ganze soll also den Urtheilsspruch darstellen, der im jenseitigen Leben uber die Guten ergeht, und zwar sind zwei Momente in ein Bild gefasst: die Einführung der Vibia in die Gesellschaft der als gut Befundenen und ihre Theilnahme an dem diesen gewährten Mahle.

dings auf jenen Uebergangs-Zustand hin, in welchem Heidenthum und Christenthum noch nicht hinreichend gesondert waren; allein auch der bei den Christen jener Zeit verbreitete chiliastische Glaube an ein Mahl des künftigen Lebens [1] war doch nur ein erst später entferntes Ueberbleibsel des Heidenthums und Judenthums.

Hiernach wird Niemand mehr behaupten, dass diese Bilder ohne Ausnahme dem höchsten Genuss des diesseitigen Lebens gelten sollten, nie dem Sterben und dem Zustande nach dem Tode. Das hier Zusammengestellte scheint mir jedoch noch weiter zu erweisen, dass dieser letztere Sinn für das Grabdenkmal nicht nur der regelmässige, sondern selbst der ursprüngliche war und es wäre leicht, noch eine namhafte Anzahl weiterer Thatsachen beizubringen, welche eben darauf hindeuten. Ich beschränke mich auf ein einziges, besonders beachtenswerthes Denkmal [2], auf welches mich Jahn aufmerksam gemacht hat. Die Todten treten da zwar nicht sich am Genuss von Speise und Trank erfreuend auf, aber doch auch zu einer ganz ähnlichen Familien-Scene vereinigt. Und auch diese bezieht sich zufolge der Inschrift [3] nicht auf das Dasein vor, sondern auf das nach dem Tode. Ja der Verfertiger des Epigramms lässt nicht den geringsten Zweifel an der letzteren Bedeutung des Bildes durchblicken, obgleich er deutlich genug ausspricht, dass er selbst diese Vorstellung vom Leben nach dem Tode für ganz verkehrt hält. Wir können daraus lernen, wie allgemein es damals bekannt war, dass Bilder dieser Art dem jenseitigen, nicht dem diesseitigen Leben galten. Desshalb ist es immer möglich, dass einzelne Besteller oder Steinmetzen an Nichts weiter gedacht haben, als an das Mahl des diesseitigen Lebens, oder wohl gar gerade aus Opposition gegen diesen weit verbreiteten Glauben das Mahl dieses Lebens darstellen wollten, um hervorzuheben, dass es damit im künftigen vorüber sei. Haben wir doch schon bemerkt, wie sehr man es in jener Zeit liebte, die Grabschriften zur Bekämpfung entgegenstehender Ansichten vom künftigen Leben zu benutzen. Nur das ist wohl zu beachten, dass in allem bis jetzt Bekannten noch nicht das Geringste vorliegt, was diesen Sinn auch nur für ein einziges Grabdenkmal dieser Art sicher stellte, und dass wir bei einem so oft wiederholten Bilde immer nur nach seiner ursprünglichen Bedeutung fragen können. Was sich der Urheber jeder einzelnen Wiederholung gedacht haben möge, ist nie zu erweisen.

Dass aber alle einzelnen in diese Bilder aufgenommenen Elemente zu dieser Auffassung eben so gut passen, wie zu der gewöhnlichen Beziehung auf den höchsten Genuss des diesseitigen Lebens, braucht kaum erst im Einzelnen nachgewiesen zu werden. In Folge der oben gefundenen allgemeinen Vorstellungen können wir gar nichts Anderes erwarten, als dass man

[1] Corrodi: Geschichte der Chiliasten Th. II. S. 317. Schmid in der Encyclopaedie von Ersch und Gruber Th. XVI. S. 332 ff.

[2] Burmann: Anthol. lat. IV, 8. Meyer: Anthol. lat. No. 1150. An dem ersteren Orte findet man die weitere Litteratur nachgewiesen.

[3] *«Qui, dum vita data est, semper vivebat avarus,*
«Heredi parcens, invidus ipse sibi,
«Hic accumbentem sculpi genialiter arte
«Se jussit docta post sua fata manu,
«Ut saltem recubans in morte quiescere posset
«Securaque jacens ille quiete frui.
«Filius a dextra residet, qui castra secutus
«Occidit ante patris funera moesta sui.
«Sed quid defunctis prodest genialis imago?
«Hoc potius ritu vivere debuerant».

auch das Mahl des jenseitigen Lebens (wenn man eben dieses, nicht den Moment des Sterbens im Sinne hatte) dem des diesseitigen ganz analog bildete. Und was war dann natürlicher, als dass man die in der anderen Welt Schmausenden von den übrigen Gliedern ihrer Familie umgeben dachte? Was war angemessener, als dass man vor Allem dem Gatten die Gattin beifügte? Geht es doch aus den angeführten Worten des Philostratos[1] deutlich genug hervor, welchen Werth man gerade darauf auch für das jenseitige Leben legte. Versäumte dies doch die bildende Kunst selbst dann nicht, wenn sie die Schmausereien der Götter darstellte[2]. Und wenn offenbar mehr oder weniger oft nicht das Verhältniss des Gatten zur Gattin, sondern ein anderes unsittlicheres gemeint ist, so konnte dies wohl von Herrn Welcker[3] benutzt werden, um sich über O. Müller lustig zu machen. Ueber die Sache selbst aber lassen die oben[4] zusammengestellten alten Zeugnisse keinen Zweifel übrig. Auch das Auftreten des Oenochoos und des Pferdes in diesen Bildern rechtfertigen sie vollkommen. Ja das letztere, so wie den Hund, dem sich natürlich leicht auch noch andere Hausthiere anschlossen, müsste man schon nach einer bekannten Homerischen Stelle[5] erwarten.

Das Pferd tritt also auch in diesen Bildern in keinem anderen Sinne auf, als in zahlreichen älteren Bildern der Grabsteine, welche das diesseitige Leben der Verstorbenen darstellen; es ist hier, wie dort, das Lieblings-Thier dessen, der im Grabe ruht. Wohl mag auch bei manchem Denkmale dieser Art der Sinn desselben bis zu einer trockenen Symbolisirung des Standes erstarrt sein (was ja bei anderen Grab-Monumenten späterer Zeit gewiss der Fall ist[6]), allein man wird dies eben nur da voraussetzen dürfen, wo auch die übrige Beschaffenheit des Monuments darauf hinweist. Die verkehrte Ansicht aber, dass es in diesen Bildern als ein der Unter-Welt eigenthümliches Thier angebracht sei, welches den Todten eben nur als solchen zukomme, verdiente kaum die gründliche Widerlegung, die ihr Letronne[7] und Friedländer[8] gewidmet haben. Wenn es auf eigentlichen Grabsteinen weit seltener unmittelbar zum Mahle tritt[9], als auf den sogleich näher zu besprechenden Anathemen, so hat dies seine sehr natürliche

[1] Siehe oben S. 20.

[2] Gerhard: Vases et coupes Pl. *H.* = Mon. pubbl. dall' Inst. arch. To. V. Tav. 49.

[3] Alte Denkmäler Th. II. S. 282.

[4] Siehe S. 16—21. 42.

[5] Il. XXIII, 171 ff

πίσυρας δ' ἐριαύχενας ἵππους
ἐσσυμένως ἐνέβαλλε πυρῇ, μεγάλα στεναχίζων.
ἐννέα τῷγε ἄνακτι τραπεζῆες κύνες ἦσαν·
καὶ μὲν τῶν ἐνέβαλλε πυρῇ δύο δειροτομήσας.

[6] Z. B. Fabretti: Columna Traj. S. 226. und die von Montfaucon: Ant. Expl. To. V, 1. Pl. 88. zusammengestellten Grabsteine, von denen ich zwei im Capitolinischen Museum sah. Eben so sind wahrscheinlich auch die Denkmäler aufzufassen, welche das Pferd mit kleinen Kindern verbinden. Die beiden bekanntesten sind das des noch nicht zweijährigen Glykon (Fabretti: Inscr. S. 161. Montfaucon: Ant. Expl. To. V, 1. Pl. 42.) und das eines anderen zehnjährigen Knabens (Bartoli: Sepolcri Tav. 90. Montfaucon: Ant. Expl. To. V, 1. Pl. 41. Jacobs: Anth. Pal. To. II. S. 802. No. 136.). Weniger bekannt ist ein ganz gleichartiger Grabstein des zehnjährigen C. Petronius im Zimmer des Fauns im Capitolinischen Museum, dessen Inschrift Muratori: S. 1199. No. 7. genau wiedergegeben hat, ohne das damit verbundene Bild zu erwähnen.

[7] Revue archéol. To. II. S. 8 ff. 214 ff. 345 ff. To. III. S. 553 ff.

[8] De operibus anaglyphis S. 43 ff.

[9] Z. B. auf dem Vaticanischen Cippus oben S. 54. No. 20. Vergleiche auch Chandler: Marm. Oxon. To. II. Tab. 9. No. 67. Kunstblatt 1828. S. 173 f.

Veranlassung darin, dass der grössere Umfang der Grabsteine den Künstlern die Möglichkeit gewährte, diese in mehrere Abtheilungen zu gliedern und so das Pferd vom Mahle getrennt anzubringen[1], während die Anathem-Tafeln zu klein waren, um dies möglich zu machen. Ja sie nöthigten dazu, meistens nur den Kopf und den Hals des Pferdes sehen zu lassen. Um diesen wahren Grund dieser Abkürzung durch einen scheinbar in der Natur der Sache liegenden zu verdecken, umgab man diesen Kopf jeder Zeit, soweit die von mir gesehenen Originale gut genug erhalten waren, um ein Urtheil zuzulassen, mit einem Gesims, welches schon von Anderen nach der Analogie ähnlicher Darstellungen in Vasen-Gemälden[2] mit Recht als Fenster des Pferdestalls aufgefasst worden ist. Ganz ungeschickt aber ist es, wenn man noch eine weitere Entschuldigung der Künstler darin finden will, dass sich der Pferde-Stall nach patriarchalischer Sitte unmittelbar neben dem Speise-Saal befunden habe. Ich sollte meinen, zu der Zeit, aus welcher diese Monumente stammen, wäre bei Griechen und Römern Luxus und Lebens-Comfort schon ein Wenig weiter entwickelt gewesen. Die alten Künstler haben hier eben nur das gethan, was sie sich in hundert anderen Fällen zu thun erlaubten, und einzelne Elemente des Bildes, um sie überhaupt in dasselbe aufnehmen zu können, räumlich näher an einander gerückt, als sie es in der Wirklichkeit waren.

Auch die Schlange tritt, wenn gleich nur selten, in sicheren Grabdenkmälern dieser Art auf[3], wie sie ja auch in den entsprechenden Anathemen und in anderen Bildern der Grabdenkmäler ganz gewöhnlich ist. Schon Casaubon[4] und nach ihm Boettiger[5] haben nachgewiesen, dass es bei Griechen und Römern von den ältesten bis in die spätesten Zeiten ganz gewöhnlich war, sich im Hause Schlangen zu halten[6] und sie selbst am Mahle Theil nehmen zu lassen[7]. Dies konnte natürlich nicht wie bei anderen Haus-Thieren wegen eines davon zu erwartenden unmittelbaren materiellen Nutzens, oder wegen etwaiger Lieblichkeit dieser Thiere geschehen. Vielmehr lassen die zahlreichen im Alterthum an die Schlange geknüpften heiligen Sagen und Gebräuche; die mannigfache Verbindung, welche man zwischen ihr und Daemonen, Genien, Göttern und Heroen annahm und so häufig, vorzüglich in Betreff der Daemonen und Genien, geradeswegs bis zur Identification steigerte; endlich die ausdrücklichen Worte des Plinius[8] gar keinen Zweifel daran übrig, dass man sie auch in das häusliche Leben nur darum aufgenommen hatte, weil man sie gar nicht als ein gewöhnliches Thier, sondern als ein höheres Wesen,

[1] Z. B. oben S. 51. No. 1—7. S. 52. No. 12. S. 54. No. 19. S. 55. No. 1. 3.

[2] Z. B. Millin: Gal. Myth. Pl. 49. No. 276. Pl. 108 *bis*. No. 428*.

[3] Z. B. Chandler: Marm. Oxon. To. II. T. 9. No. 67.

[4] Zu Sueton: Tib. 72.

[5] Sabina Th. II. S. 210 f.

[6] Plin.: hist. nat. XXIX, 72. «*Anguis Aesculapius Epidauro Romam advectus est vulgoque pascitur et in domibus*». Sonst sind noch Haupt-Stellen bei Lukian: Alexander c. 7. Sueton: Tiber. c. 72. Diogenes Laërt. V, 87.

[7] Seneca: de Ira II, 31. «*Aspice — repentes inter pocula sinusque innoxio lapsu dracones*».

[8] A. a. O. Man vergleiche auch Theophrast: Charakt. 16. Servius zu Virg. Georg. III, 417.

als die sinnliche Erscheinung von Daemonen, Genien und Göttern betrachtete[1]; weil man überzeugt war, dass durch ihre Anwesenheit dem Menschen, wie jedem einzelnen Orte ein höherer Schutz zu Theil werde[2]. Da aber die Schlange so zur stehenden Begleiterin des Menschen, zu seiner Beschützerin und Dienerin in diesem Leben geworden war, so war es natürlich, dass man sie nicht nur im Allgemeinen auch den Heroen[3] für ihr Leben auf Erden[4], so wie für ihr späteres Dasein[5], sondern selbst jedem gewöhnlichen Menschen im künftigen Leben[6] als Begleiterin und Dienerin zuschrieb. Hieraus ergiebt sich, dass, wenn wir sie auf Grabsteinen den Bildern der Todten beigegeben finden, dies nicht, wie man gewöhnlich da annimmt, wo sie sich um einen Baum windet oder einen Reiter begleitet, anzeigen kann, dass der Verstorbene heroisirt sei. Sie war ja auch mit jedem gewöhnlichen Menschen in diesem, wie im künftigen Leben in stetem engen Verkehr. Aber eben so wenig können die in jenen Bildern Dargestellten durch die beigefügte Schlange als Todte bezeichnet sein[7], da sie auch auf Erden deren tägliche Umgebung bildete. An allen diesen Grabsteinen, mag sich nun die Schlange um einen Baum winden[8], einen Reiter begleiten oder am Mahle Theil nehmen, ist sie eben nichts Anderes, als was sie in Wirklichkeit war: die eng verbundene Begleiterin, Dienerin und Beschützerin des Menschen; nicht unähnlich dem um Nichts seltener in eben jene Bilder aufgenommenen Hund, nur mit dem Unterschied, dass dieser es zu Folge seiner rein thierischen Natur war, die Schlange aber ge-

[1] Dieser stete Verkehr mit Schlangen in Folge des Glaubens an höhere ihnen inwohnende Kräfte ist es, was in Betreff so vieler bedeutender Männer die Sage veranlasste, dass sie aus dem Umgange ihrer Mutter mit Schlangen hervorgegangen seien. Keil: Scholion Araleum S. 1 f. Ukert: Abhandlungen der kön. sächs. Gesellsch. der Wiss. Th. I. S. 215. Reinhold Köhler: Die Dionysiaka des Nonnos S. 15.

[2] Für die Schlange als Beschützerin des Menschen sind die Haupt-Stellen bei Tacitus: Ann. XI, 11. Aelian: Var. hist. XIII, 46. Plinius: hist. nat. VIII, 61. X, 207. Pausanias X, 33, 5., womit man die Statue bei Clarac: Musee de sculpt. Pl. 781. No. 1954. vergleichen kann. Für den mit ihr verbundenen Begriff der Tempel-Wächterin ist zu den von Boetticher: Tektonik B. IV. S. 89. 305 f. 316 f. gesammelten Belegen Sophokles: Phil. 1299. und Millingen: Peint. de div. coll. Pl. 50. hinzuzufügen.

[3] Schol. Arist. Plut. 733. Κοινῶς μὲν πᾶσι τοῖς ἥρωσι δράκοντες παρετίθεντο· ἐξαιρέτως δὲ τῷ Ἀσκληπιῷ. Vergleiche Plut. Cleom. 39. Darnach sind namentlich auch jene Schlangen zu erklären, welche so häufig die ältesten Vasen-Maler den Darstellungen der Thaten der verschiedensten Heroen beigefügt haben.

[4] Dies gilt nach Philostratos: Heroica 8, 1. namentlich von Aeas, Sohn des Oïleus, den wir auch auf einer Münze der Lokrer, die neuerdings bekannt geworden ist, (Müller: Musée Thorwaldsen. Monnaies antiques S. 80. No. 348. Taf. 1.) von einer Schlange begleitet sehen.

[5] Virgil: Aen. V, 90 f.

[6] Valerius Flaccus: Argon. III, 450 f. Plinius: hist. nat. XVI, 234.

[7] Dies ist Friedländer's Ansicht (De operibus anaglyphis S. 43.), zu der er nicht gekommen sein würde, wenn er die enge Verbindung der Schlange mit dem Menschen im diesseitigen Leben beachtet hätte. Selbst die von ihm S. 41. angeführten Grabsteine liefern einen nicht unerheblichen Beweis gegen seine Ansicht.

[8] Die verkehrte Erklärung, die auch diesem Motiv zu Theil geworden ist, ist von Friedländer a. a. O. mit gesundem Sinn zurückgewiesen und die richtige an ihre Stelle gesetzt worden. Zu diesem Zwecke hätte auch auf die bekannten attischen Münzen, welche den Streit zwischen Athena und Poseidon darstellen, auf die Münzen von Tyros, welche sich auf die Gründungsgeschichte dieser Stadt beziehen, auf zahlreiche Apollo-Statuen u. s. w. hingewiesen werden können. Auch neben Porträt-Statuen, die freilich vielfach verkannt worden sind, kommt die Schlange zuweilen in dieser Weise vor und es würde dies ohne Zweifel weit öfter der Fall sein, wenn nicht von so vielen die Basen verloren wären. Die interessanteste dieser Statuen ist die von mir im Bulletin hist.-philol. To. X. S. 249 ff. = Mélanges gréco-rom. To. I. S. 295 ff. bekannt gemachte.

māss der in ihr vorausgesetzten höheren daemonischen Kräfte[1]. Ob aber der Künstler bei dem einzelnen solchen Bilde das diesseitige, oder das jenseitige Leben im Sinne gehabt habe, kann nie durch das Auftreten der Schlange, sondern nur durch andere Elemente des Bildes erwiesen, oder auch nicht erwiesen werden.

Das Princip des Denkmals[2], also auch des Grabdenkmals, und das des Anathems sind wesentlich verschieden. Jenes will ein Mal errichten, welches künftigen Geschlechtern von einem Manne, von einer That, von einem Ereigniss erzählen, bei ihnen das Andenken daran erhalten soll; dieses will, sei es einer Gottheit, sei es einem Menschen, zu bleibendem Besitz darbringen, was diesem lieb sein wird. Auf jenem Gedanken fussen alle Elemente, aus denen die Kunst das Denkmal bildet; auf diesem alle, aus welchen sie das Anathem formt. Wie jedoch jeder dieser beiden Gedanken zu einer Reihe von Elementen leitet, zu welchen der andere gar nicht führen kann, so giebt es auch eine andere Reihe von Elementen, welche nicht nur aus dem einen eben so gut, wie aus dem anderen hervorgehen können, sondern auch in der That bald aus dem einen, bald aus dem anderen hervorgegangen sind. Ueberdies kann das Denkmal auch zugleich Anathem sein wollen, und das Anathem zugleich Denkmal. Wer ein Mal errichtet, um das Andenken Jemandes der Zukunft zu überliefern, kann dies zugleich als ein Geschenk für den betrachten, von welchem es spricht, und das Geschenk, welches Jemand einer Gottheit oder einem Menschen darbringt, kann eben in einem Denkmal bestehen, das von ihm kommenden Geschlechtern erzählen soll. Dies ist der Grund, wesshalb auch Elemente, welche nur aus dem Begriff des Denkmals hervorgehen können, in Anathemen auftreten werden, und Elemente, welchen nur der Begriff des Anathems zu Grunde liegen kann, auch in Denkmälern. Darum giebt es unter den uns aus dem Alterthum überkommenen Bildwerken neben einer grossen Reihe solcher, die uns bei dem ersten Blick darüber vollständig aufklären, ob sie Denkmäler, und im Besonderen Grabdenkmäler, oder Antheme sind, auch eine nicht unbedeutende Anzahl anderer, bei denen eine gültige Beantwortung dieser Frage nicht ohne eingehendere Untersuchung gewonnen werden kann. Diese wird vor Allem die aus dem Begriff des Anathems hervorgehenden Elemente aufzusuchen haben, welche nie in das Denkmal aufgenommen worden sind, auch wenn es zugleich als Anathem gedacht wurde, weil es dann aufgehört haben würde, Denkmal zu sein, und jene sich aus dem Begriff des Denkmals entwickelnden Elemente, welche

[1] Daneben glaubte man allerdings auch, dass sich die Todten selbst in Schlangen verwandelten (Friedlander a. a. O. S. 39. und Servius zu Virg. Aen. V, 95.). Auf diesen Glauben kann sich ein Theil der Grabdenkmäler beziehen, welche nur das Bild einer Schlange zeigen, z. B. Ἐφημερὶς Ἀρχαιολ. 1841. No. 654. 655. = Corp. Inscr. Graec. No. 2197 c. 2197 h.; und ein Grabstein, der in Athen in der Stoa Hadrian's unter No. 3198. aufbewahrt wird. Doch ist es wahrscheinlicher, dass wir in diesen Bildern vielmehr die Schlange als Hüterin des Grabes zu erkennen haben. Denn dazu war sie bekanntlich geworden, weil sie überhaupt als stete Beschützerin des Menschen im Leben und im Tode gedacht wurde. Plinius: Hist. Nat. XVI, 234. und die Vasenbilder bei Raoul-Rochette: Mon. Inéd. Pl. 17. und bei Gerhard: Auserl. Vasenb. Taf. 198. 199.

[2] Die Archaeologie pflegt die Werke der alten Kunst ohne Unterschied Denkmäler zu nennen, weil sie für uns dazu geworden sind. Dadurch erschwert sie die Darstellung für den Fall, dass sie nur von denen sprechen will, welche nach dem Willen ihrer Urheber Denkmäler sein sollten.

nie in das Anathem aufgenommen worden sind, auch wenn dieses in einem Denkmal bestand, weil es dann aufgehört haben würde, Anathem zu sein. Die Archaeologie hat diese Untersuchung noch nicht gemacht und hält desshalb bald Denkmäler, namentlich Grabdenkmäler für Anatheme, bald Anatheme für Grabdenkmäler.

Auch die eben besprochenen, auf Grabsteinen so oft wiederkehrenden Darstellungen des Mahls finden wir nicht selten auf Marmor-Tafeln, welche nicht Grabsteine, sondern Anatheme sind, und, wie mir scheint, einen nicht unerheblichen, neuen Beweis für die Richtigkeit der für die Grabdenkmäler in Anspruch genommenen Bedeutung dieses Mahls liefern. Dass überhaupt ein Theil der Marmor-Tafeln mit diesen Darstellungen nicht Grabsteine, sondern Anatheme sind, ist längst erkannt worden. Statt jedoch eine berechtigte Gränz-Linie zwischen beiden zu ziehen, hat man es vorgezogen, die einzelnen Tafeln nach Belieben bald der einen bald der anderen Gruppe zuzuweisen. Um diese Willkühr durch ein auf festerer Grundlage fussendes Urtheil zu ersetzen, wird es nöthig sein, vor Allem die aus dem Begriff des Anathems hervorgehenden Elemente nachzuweisen, welche nie in das Grabdenkmal aufgenommen worden sind, auch wenn dieses als Anathem gedacht wurde, so weit sie für den vorliegenden Fall in Betracht kommen.

Sie können entweder in der Inschrift, oder in der tektonischen, oder in der bildlichen Composition liegen. Die Inschrift überhaupt ist nach der Anschauungsweise des Alterthums dem Denkmal wesentlich, dem Anathem unwesentlich. Den Namen mindestens, um von anderen Dingen zu schweigen, konnte die bildende und zeichnende Kunst der Nachwelt nicht überliefern und doch war das Alterthum, wie es scheint nicht mit Unrecht, der Ansicht, dass dieses das Erste und Wichtigste sei, für dessen Erhaltung das Denkmal zu sorgen habe. Darum hat es gewiss im ganzen Alterthume, seitdem man die Buchstaben-Schrift kannte, nur wenige Denkmäler ohne Inschrift gegeben. Man wird sich, um bei den Grabdenkmälern stehen zu bleiben, nicht auf Sarkophage oder einzelne andere Werke berufen wollen, welche desshalb der Inschrift entbehren, weil diese an einem anderen Theile des baulichen Ganzen angebracht war[1]; noch auf selbstständige Ganze bildende Grab-Platten, welche wir desshalb ohne Inschrift finden, weil sie auf Vorrath gearbeitet und nie benutzt worden sind[2]; noch endlich auf Marmor-Platten, welche die Archaeologie zwar gegenwärtig für Grabsteine zu halten pflegt, von denen aber mindestens erst zu ermitteln sein wird, ob sie dies auch wirklich sind oder nicht[3]. Auch davor sind die, welche nicht grössere Massen der hierher gehörenden Kunstwerke in den Originalen untersucht haben, zu warnen, dass sie sich nicht durch unvollständige oder ungenaue Abbildungen irre führen lassen, indem diese (z. B. sehr häufig in Clarac's Werk) nicht den ganzen Stein, sondern nur den mit der bildlichen Darstellung versehenen Theil desselben wiedergeben, diesen aber so umgränzt zeigen, dass der Beschauer glauben muss, eine Abbildung des ganzen Kunstwerks vor

[1] Z. B. oben S. 39.

[2] Z. B. oben S. 48. No 5.

[3] Als Beispiele können dienen: die Platte in Athen im Theseion No. 276., abgebildet in der Expéd. scient. de Morée To. III. Pl. 91.; Pistolesi: Il Vaticano descritto To. IV. Tav. 40. = Mus. Chiaram. To. III. Tav. 12.; Orti di Manara: Antichi monumenti de' Conti Giusti Tav. 6. u. s. w.

sich zu haben, oder, was auch nicht selten ist, einem fragmentirten Werke eine bestimmte Umgränzung rein aus der Phantasie hinzufügen. Mag es immerhin in einzelnen ausserordentlichen Fällen vorgekommen sein, dass ein Grabdenkmal ohne Inschrift blieb, alles auf uns Gekommene zeigt zur Genüge, wie deutlich sich das ganze Alterthum bewusst war, dass sie einen nothwendigen Bestand-Theil desselben bilde.

Dem Anathem hingegen ist sie nicht wesentlich. Dieses spricht weder zur Mit-, noch zur Nach-Welt. Es spricht zu dem Gott, zu dem Heros oder Menschen, welchen es erfreuen will, und dieser braucht nicht erst durch eine Inschrift darüber belehrt zu werden, was es will. Sein Dasein an sich sagt mehr, als Worte sagen können. Zu ihm tritt die Inschrift nur in so weit hinzu, als es sich in die Oeffentlichkeit wagt, sich zugleich den Augen anderer Menschen, der Mit- und Nach-Welt, Preis giebt, damit es auch diesen verständlich werde. Daher haben die uns gebliebenen Anatheme, welche aus dem häuslichen Gottes-Dienst hervorgegangen sind, in der Regel keine Inschrift[1] und die erhaltenen Inventare der Tempel-Schätze zeigen, dass nicht einmal im öffentlichen Cultus allen Anathemen Inschriften beigefügt wurden, wenn es gleich bei diesen das Gewöhnliche war.

Wer sich ein Wenig in Sicilien umgesehen hat, weiss, dass sich unter den zahlreichen dort gefundenen kleinen Terracotta-Figuren namentlich eine Gattung durch die kaum zu übersehende Menge auszeichnet, in welcher sie überall zu Tage kommt. Ich meine jene flüchtig ausgeführten Frauen-Gestalten, deren Stil fast ohne Ausnahme mehr oder weniger geschickt den der ältesten Zeit nachahmt. Bald sind sie stehend, bald sitzend gebildet, das Haupt pflegen sie mit einem, meist gewaltig grossen, Modius geschmückt zu haben, in der einen Hand, auf beiden Armen oder auf dem Schoose tragen sie bald eine Taube, bald ein Schwein. Die Museen Siciliens sind damit überfüllt; in jedem kleinen Orte der Insel werden sie dem Reisenden, der in altem Gemäuer oft genug selbst noch Reste davon umherliegen sieht, zu Dutzenden angeboten, und von dort sind sie auch in andere Museen Italiens und des Nordens gekommen. Man hat längst erkannt, dass die einen aus dem Cultus der Erykinischen Aphrodite, die anderen aus dem der Demeter hervorgegangen sind. Die überreiche Fülle aber, in welcher sie noch gefunden werden, wird man nicht anders erklären können, als durch die Annahme, dass sie nicht in den Tempeln aufgestellt waren, sondern in den Wohnungen der Menschen dem häuslichen Cultus dienten; und darum sind sie auch nie mit einer Inschrift versehen.

Zwar könnte man dies hier vielleicht durch das Material erklären wollen (obgleich bekanntlich auch den Terracotten die Inschriften nicht schlechthin fremd sind); allein von Athen und Attika kennt der, welcher den dortigen Resten des Alterthums seine Aufmerksamkeit geschenkt hat, eine ganz ähnliche Sitte, und dort sind die entsprechenden Figuren ohne Ausnahme von Marmor, haben aber doch nie eine Inschrift. Es sind kleine Tempelchen, durchschnittlich etwa

[1] Dass man aber auch diesen zuweilen Inschriften beifügte, ersehen wir aus Aristides: Sacr. Serm. III. To. I. S. 312. (Jebb.) To. I. S. 491. (Dindorf.).

einen Fuss hoch, von weissem Marmor. Innerhalb sieht man eine mit einem Unter- und Ober-Gewand bekleidete Frau sitzen; auf dem Kopf trägt sie einen Modius; in der einen Hand pflegt sie ein Tympanon, in der anderen eine Schaale zu halten, und neben ihr oder auf ihrem Schoose sitzt oder liegt ein Löwe. An den Neben- und an der Rück-Seite sind diese ναΐσκοι unbearbeitet, weil sie bestimmt waren, in die Wände eingelassen zu werden. Auch sind sie sämmtlich in wesentlich ganz gleichem Stile roher Fabrik-Arbeit ausgeführt, durch welchen sie dem zweiten und dritten Jahrhundert nach Christus zugewiesen werden. Durchstreift man die Fluren Attika's, so trifft man nicht leicht ein altes Gemäuer an, ohne nicht zugleich einen dieser Reste alter Frömmigkeit umherliegen zu sehen; nicht leicht ein Dorf, in welchem man nicht in einigen Wohnhäusern oder an einer Kirche einen oder mehrere derselben in die Mauer eingefügt fände. Dasselbe sieht man in Athen in einer Menge von Privat-Häusern. Ich stelle hier nur diejenigen zusammen, welche in den Jahren 1842 und 1843 in die drei öffentlichen Sammlungen aufgenommen waren.

Theseion.

*1. No. 263. Der Löwe liegt auf dem Schoose. Kopf und Arme fehlen, und auch die architektonische Einfassung ist fast ganz zerstört; 0,16 Mètre hoch.

*2. No. 338. Der Löwe sitzt zur Rechten an der Erde; Kopf und Arme zerstört; 0,23 hoch.

*3. No. 340. Der Löwe auf dem Schoose; das Tympanon zur Linken; Kopf und Arme zerstört; 0,29 hoch.

*4. No. 341. Der Löwe auf dem Schoose; von diesem aufwärts zerstört; 0,24 hoch.

*5. No. 350. Fast ganz zerstört; 0,21 hoch.

Propylaeen.

*6. No. 1171. Der Löwe auf dem Schoose; Alles sehr zerstört; 0,18 hoch.

*7. No. 1173. Der Löwe auf dem Schoose; die Arme und der Ober-Körper überhaupt fast ganz zerstört; 0,16 hoch.

*8. No. 1200. Der Löwe sitzt zur Rechten an der Erde; der Kopf und die Hände fehlen; 0,32 hoch.

*9. No. 1958. Vollkommen erhalten; die Schaale in der linken Hand; das Tympanon zur Rechten; der Löwe auf dem Schoose; 0,37 hoch.

*10. No. 1971. Der Löwe auf dem Schoose; der Kopf und die Arme fehlen; 0,24 hoch.

*11. No. 1976. Sehr verwittert; 0,33 hoch.

*12. No. 1977. Sehr wohl erhalten; 0,29 hoch, 0,27 breit; nach einer von mir gemachten Zeichnung auf Taf. VII. No. 2. abgebildet. An jeder Seite jedes Kopfes befindet sich ein tiefes Bohrer-Loch zur Befestigung von Metall-Schmuck. Dies ist unter allen von mir gesehenen Tempelchen das einzige Exemplar, welches zwei Nischen mit zwei Göttinnen enthält.

*13. No. 1978. Der Löwe auf dem Schoose; der Kopf und die Arme fehlen; 0,18 hoch.

*14. No. 1979. Wie das vorhergehende Exemplar; 0,33 hoch.

*15. No. 1998. Der Schoos und die Hände zerstört; 0,44 hoch.

*16. No. 2049. Der Löwe auf dem Schoose; der Kopf und die Hände verwittert; 0,22 hoch.

*17. No. 2050. Nur der Schoos mit dem darauf liegenden Löwen erhalten; 0,16 hoch.

*18. No. 2158. Der Löwe auf dem Schoose; die Hände und der Ober-Körper vom Gürtel an fehlen; 0,32 hoch.

*19. No. 2174. Wie das vorhergehende Exemplar; 0,22 hoch.

*20. No. 2704. Der Löwe sitzt zur Rechten an der Erde; nur der Kopf der weiblichen Figur ist zerstört; 0,18 hoch.

*21. No. 2743. Der Löwe zur Rechten an der Erde; die Hände und der Ober-Körper der weiblichen Figur zerstört; 0,24 hoch.

*22. No. 2746. Der Löwe auf dem Schoose; die Hände und der Ober-Körper fehlen; 0,15 hoch.

*23. No. 2773. Wie das vorhergehende Exemplar; 0,23 hoch.

S t o a.

*24. No. 3130. Die Hände und der Kopf fehlen; 0,13 hoch.

*25. No. 3139. Der Löwe auf dem Schoose; die Hände und der Kopf sind zerstört; 0,18 hoch.

*26. No. 3140. Der Löwe auf dem Schoose; der Kopf zerstört; die Schaale in der rechten Hand und das Tympanon zur Linken gut erhalten; 0,33 hoch.

*27. No. 3153. Der Löwe auf dem Schoose; der linke Arm und der Ober-Körper fehlen; 0,33 hoch.

*28. No. 3322. Der Löwe zur Rechten an der Erde; die linke Hand und der Kopf zerstört; 0,24 hoch.

*29. No. 3332. Wie das vorhergehende Exemplar, aber sehr zerstört; 0,18 hoch.

*30. No. 3340. Eben so, jedoch ist der Kopf mit dem Modius erhalten; 0,13 hoch.

*31. No. 3347. Der Löwe sitzt zur Linken an der Erde; die Schaale in der Rechten; der Kopf zerstört; 0,18 hoch.

Ausserhalb Attika's sind mir Tempelchen gerade von dieser Art nirgends vorgekommen, wenngleich es im Alterthum bekanntlich allerwärts ganz gebräuchlich war, zum Zweck des häuslichen Gottes-Dienstes kleine Nachbildungen eines der Haupt-Heiligthümer des Ortes mit seinem Cultus-Bilde anfertigen zu lassen. Ich erinnere nur an den Ephesischen Goldschmied, Demetrios, der das berühmte Heiligthum der Artemis in Silber nachzubilden pflegte [1],

[1] Acta Apost. XIX, 24. Δημήτριος γάρ τις ὀνόματι, ἀργυροκόπος, ποιῶν ναοὺς ἀργυροῦς Ἀρτέμιδος, παρείχετο τοῖς τεχνίταις ἐργασίαν οὐκ ὀλίγην.

an die reiche Niederlage ähnlicher Tempelchen von Tufstein, welche in den letzten Jahren in Sardinien zum Vorschein gekommen ist[1], und an die zahlreichen Münzen, auf denen Personen mit kleinen Tempelchen auf den Händen dargestellt sind. Allerdings sind ein paar von der in Athen gewöhnlichen Art über Italien in nordische Museen gekommen[2]. Allein an deren italischem Ursprung werden wir wohl noch zweifeln dürfen, da sie sehr wohl in alter oder neuer Zeit aus Attika dorthin gebracht worden sein können[3]. Es kann keinem Zweifel unterliegen, dass diese attischen Tempelchen aus dem Cultus der μήτηρ θεῶν hervorgegangen sind und sich in der Form mit kleinen Abweichungen an das berühmte, von Pheidias im Metroon aufgestellte Cultus-Bild[4] anschliessen. Dabei ist das bis jetzt einzig dastehende Exemplar No. 12. von besonderem Interesse, weil es den Rhea-Begriff mit dem der Demeter verschmolzen zeigt, indem es jener Göttin die Kore beifügt. Schwankten nicht die Angaben der Alten auch in Betreff des Verfertigers der Rhamnusischen Nemesis zwischen Pheidias und Agorakritos, so könnte man wohl geneigt sein, aus diesem Exemplar zu folgern, dass Plinius[5] nicht, wie man gewöhnlich annimmt, von dem Bilde der Götter-Mutter, sondern von einer neben diesem aufgestellten Statue der Kore spreche, und damit wäre die interessante Thatsache erwiesen, dass die Verschmelzung der Rhea und Demeter in Athen nicht nur im Mythos, sondern auch im Cultus schon zur Zeit des Pheidias und Agorakritos eingetreten sei[6]. In jedem Falle sind alle diese Tempelchen Reste des attischen Privat-Gottesdienstes, der erst in später Zeit die Götter-Mutter so bevorzugt haben mag. Jenes ist der Grund, wesshalb wir an keinem einzigen Exemplar eine Inschrift bemerken; dieses, wesshalb noch kein aus älterer Zeit stammendes Exemplar gefunden worden ist[7].

[1] Archaeol. Anzeiger 1851. S. 78. Uebrigens siehe Avellino: Descriz. di una casa disotterata 1843. S. 20. und Boetticher: Tektonik B. IV. S. 257.

[2] Gerhard: Berlin's antike Bildwerke S. 64. No. 67. Müller: Musée Thorvaldsen Part. III. Sect. II. S. 139. No. 67. Hingegen bemerkt Caylus von den beiden Exemplaren, welche er Rec. d' ant. To. VI. Pl. 48. abbilden lasst, an denen jedoch die architektonische Umfassung zerstört gewesen zu sein scheint, ausdrücklich, dass sie aus Athen stammen, und dasselbe wird Jedermann von dem Exemplare des Brittischen Museums (Marbl. of the Br. Mus. To. IX. Pl. 35. No. 2.), von den in Oxford aufbewahrten (Chandler: Marmora Oxon. To. I. Tab. 47. No. 113. 114. 115.), von dem bei Maffei: Mus. Veron. S. 53. No. 5. abgebildeten, und von den ehemals im Museo Nani vorhandenen (Coll. di tutte le antichità u. s. w. No 242. 243. 260.) leicht glauben.

[3] Von einem ähnlichen, mehr als lebensgrossen Werke, welches ich im Vaticanischen Museum sah (Gall. Giustin. To. II. Tav. 87.), würde man eher zu der Annahme berechtigt sein, dass es nach attischem Vorbilde in Italien gefertigt sei. Allein die schöne, mannshohe, obwohl etwas verschiedene Capelle in Palazzo Grimani in Venedig (Spon: Misc. erud. Antiq. S. 97.) ist entschieden aus einem der östlichen Länder, wahrscheinlich aus Klein-Asien, dahin gebracht worden. Wegen des von K. Keil in Schneidewin's Philol. Th. VII. S. 200. ausgesprochenen Zweifels bemerke ich, dass in der vollkommen unversehrten Inschrift die Form ΑΓΓΙΣΤΕΙ ganz sicher ist, wenn auch das Δ nur durch die Nachlässigkeit des Steinmetzen ausgefallen sein mag.

[4] Pausan. I, 3, 4. Ὠικοδόμηται δὲ καὶ Μητρὸς θεῶν ἱερὸν, ἣν Φειδίας εἰργάσατο. Arrian: Peripl. S. 9. Εἴη δ' ἂν ἀπὸ τοῦ σχήματος τεκμαιρομένῳ ἡ Ῥέα· καὶ γὰρ κύμβαλον μετὰ χεῖρας ἔχει καὶ λέοντας ὑπὸ τῷ θρόνῳ, καὶ κάθηται ὥσπερ ἐν τῷ Μητρῴῳ Ἀθήνησιν ἡ τοῦ Φειδίου.

[5] Hist. Nat. XXXVI, 17. «*Est et in Matris magnae* «*delubro eadem civitate Agoracriti opus*».

[6] Preller: Demeter und Persephone S. 43 ff.

[7] In den beiden genannten Fällen kann wegen der ausserordentlich grossen Anzahl der erhaltenen Exemplare und wegen ihres geringen Kunstwerthes, daran nicht gezweifelt werden, dass ihnen der reine Begriff des Anathems, nicht der des Ornaments zu Grunde liegt. Uebrigens aber ist das Ornament von dem Anathem im häuslichen Privat-Leben oft nicht mit Sicherheit zu sondern, indem das Alterthum nicht selten zunächst in rein reli-

Mag also immerhin manches einzelne Grabdenkmal aus besonderen Gründen der Inschrift entbehrt haben; gewiss liegt, wenn eine ganze Classe von Bildwerken, von der es fraglich sein kann, ob sie den Grabdenkmälern oder den Anathemen beizuzählen sei, in der Regel der Inschrift entbehrt, schon darin ein deutlicher Finger-Zeig dafür, dass sie nicht zu jenen, sondern zu diesen gehört.

Die gewöhnlichste Weihungs-Formel ist bekanntlich: ὁ δεῖνα ἀνέϑηκε oder ἐποίησε τῷ δεῖνι. Sie ist ein einfacher und ungetrübter Ausdruck für das Princip des Anathems, enthält Nichts von dem des Denkmals und tritt nur desshalb so häufig auch an letzterem, namentlich an Grabsteinen, auf, weil man diese so gern zugleich als den Todten dargebrachte Anatheme dachte. Allein jedes Glied dieser Formel kann auf mannigfache Weise erweitert und näher bestimmt werden und diese näheren Bestimmungen können auch der Art sein, dass sie den Begriff des Denkmals geradezu ausschliessen. Erweiterungen d i e s e r Art sind natürlich beim Denkmal, selbst wenn es als Anathem gedacht ist, schlechthin unzulässig und von den Alten auch nicht zugelassen worden. Vor Allem gehört dahin jede Fassung jener Formel, welche den zu Ehrenden als eine allgemein bekannte Grösse behandelt. Das Denkmal will das Andenken erhalten, also Nichtunterrichtete unterrichten und muss sich daher, wenn es nicht sein eigenes Princip aufheben will, selbst da, wo es der bekanntesten Persönlichkeit oder Thatsache gilt, doch auf einen Standpunkt stellen, welcher sie als nicht bekannt voraussetzt; dem Anathem hingegen steht es frei, bald den einen bald den anderen Standpunkt zu wählen. Das Kunstwerk wird daher zu einem reinen Anathem, sobald jene Formel eine Gestalt annimmt, welche den Geehrten als allgemein bekannt voraussetzt. Dies thut sie aber unter Anderem, wenn sie, obgleich der zu Ehrende ein Mensch ist, und obgleich sie dem Namen des Weihenden eine kürzere oder längere Reihe näherer Bestimmungen beigiebt, doch den ersteren kurzweg bei seinem einfachen Namen nennt, ohne den des Vaters, des Vaterlandes u. s. w. beizufügen. Eine solche Fassung kann nur auftreten, wo das Princip im Begriff des Anathems liegt. Das Kunstwerk wird durch sie zu einem reinen Anathem, selbst wenn der Urheber etwas Anderes beabsichtigt haben sollte[1]. Ich zweifele daher, dass man dies Verhältniss an irgend

gioser Absicht entworfene Compositionen, welche einen besonderen Anklang fanden, mehr des Schmuckes wegen zu wiederholen pflegte. Die sogenannten choragischen Anatheme und die auf die Ikarios-Sage bezüglichen Reliefs sind die bekanntesten Beispiele dafür. Allein andererseits darf auch das nicht übersehen werden, dass die Frömmigkeit der Alten selbst die Gegenstände des täglichen Bedürfnisses und Gebrauches, so weit zwischen ihnen und einem Gott eine Beziehung Statt fand, als diesem dargebrachte Anatheme aufzufassen pflegte. Die zahlreichen Münzen, welche durch ihre Inschriften als den darauf dargestellten Göttern, Heroen, Kaisern u. s. w. dargebrachte Anatheme bezeichnet werden, liefern den sprechendsten Beweis.

[1] Ganz dasselbe gilt von dem Falle, dass in dieser Formel dem in Dativ genannten Namen selbst der Artikel vorgesetzt ist. Auch dies wird daher schwerlich an irgend einem Denkmal nachgewiesen werden können, während es an Anathemen ganz gewöhnlich ist, z. B. τῇ Ἀϑηναίᾳ C. I. Gr. No. 490. 3614. τῇ Ἀϑηναίᾳ τῇ Ὑγιείᾳ Bull. hist. philol. To. VIII. No. 23. τῷ εὐτυχεῖ Δηϊφόβῳ C. I. Gr. No. 3614. τᾷ Δάματρι C. I. Gr. No. 1196. τᾷ Δάματρι τᾷ Χϑονίᾳ C. I. Gr. No. 1194. 1195. Jedoch gehört es natürlich nicht hierher, wenn der Artikel n u r der zu dem Namen tretenden näheren Bestimmung vorgesetzt ist, was auch an Denkmälern, z. B. C. I. Gr. No. 6382. 6389. 6601. 6616 b. 6618. 6627. 6741. und unzählige andere Male, vorkommt. B o e c k h: Corp. Inscr. Gr. No. 925. hat daher mit Recht

einem Werk wird nachweisen können, welches von dem Begriff des Denkmals als Grund-Gedanken ausgegangen ist.

Dass die zahlreichen, aus dem griechischen Alterthum uns erhaltenen Anatheme, welche aus kleinen Marmor-Tafeln mit Relief-Darstellungen bestehen, in der Regel in die Wände der Tempel-Gebäude, heiligen Grotten u. s. w. eingelassen wurden, ist eine bekannte, feststehende Thatsache[1]. Darin ist der Grund zu suchen, wesshalb fast immer ihre Breite grösser ist, als ihre Höhe. Denn sie sollten demnach zu einem Gliede einer grösseren tektonischen Fläche werden, welche dieselbe Gestalt hatte, und darum war auch für sie diese Form nicht nur erlaubt, sondern besonders angemessen[2]. Die Grabdenkmäler der Griechen hingegen waren, so weit sie aus einfachen Marmor-Platten bestanden, bestimmt, auf dem Erdboden aufgestellt zu werden und selbstständige Ganze zu bilden. Das lehrt die Natur der Sache und bestätigen unzählige Vasenbilder und andere Zeugnisse des Alterthums. Darum war es für diese Platten, wie verschieden ihre Form auch im Einzelnen weiter durchgebildet wurde, stets das allein Zweckmässige, dass sie eine grössere Höhe mit einer geringeren Breite verbanden. Nur die Römer konnten auch Marmor-Tafeln der entgegengesetzten Form bei ihren Grabdenkmälern verwenden, da ihnen die Wände ihrer Columbarien einen passenden Platz auch für Platten dieser Form boten. Allein diese sind auch in der Regel ohne jede bildliche Darstellung, beschränken sich auf eine Inschrift und entbehren immer jener tektonischen Umfassung, welche den meisten griechischen Anathem-Platten eigen ist: der Pilaster an beiden Seiten und des Architravs ohne Giebel an dem oberen Theile. Mit den Anathemen können diese gar nicht verwechselt werden. Jene Art der Aufstellung aber ist der Grund, wesshalb man ein unversehrtes, griechisches Grabdenkmal in Form einer Marmor-Tafel, deren Breite grösser wäre, als ihre Höhe, kaum als seltene Ausnahme nachzuweisen im Stande sein wird. Griechische Grabsteine, an denen Höhe und Breite gleich

daran gezweifelt, dass die bei Caylus: Recueil d' ant. To. VI. Pl. 55. abgebildete Marmor-Platte ein Grabdenkmal sei. Es ist ein Anathem, welches zwei Verstorbenen, Speusippos und Basileia, dargebracht ist, wie noch weiter durch die Form der Tafel bewiesen wird, da ihre Breite grösser ist, als ihre Höhe. In der Inschrift C. I. Gr. No. 3646. aber ist der Artikel gar nicht vorhanden, da die Abbildungen bei Biagi: Monum. Graec. 1785. Tab. 12. und Coll. di tutte le ant. del Mus. Nani No. 99. nicht ΟΚΡΑΤΗΣ, sondern ΣΩΚΡΑΤΗΣ bieten.

[1] Jedoch finden wir zuweilen auch, dass kleine Tafeln dieser Art, die offenbar Anatheme sind, am Untertheile mit einem Zapfen versehen sind (z. B. Coll. di tutte le ant. del Mus. Nani No. 22.; Mon. dell' Inst. arch. To. IV. Tav. 22. No. 1. Clarac: Musée de sculpt. Pl. 224 *a*. No. 36 *a*.; A. Uwaroff: Изслѣдованія о древностяхъ Южной России. Taf. 13.), und ersehen daraus, dass diese nicht mit der Rückseite in Wände eingelassen, sondern mit dem Untertheile auf eine Fläche aufgestellt waren. Dass diese Fläche bei so kleinen, mehr breiten, als hohen Tafeln nicht der Erdboden sein konnte, springt in die Augen. In diesem Falle waren sie ohne Zweifel auf frei stehenden Pfeilern aufgestellt, wie die Tafel mit der Biga auf einem Relief des Brittischen Museums (Marbles of the Brit. Mus. To. II. Pl. 4.) oder auch etwa auf der Oberflache einer das Heiligthum umgebenden Balustrade, wie die ist, welche den Nike-Tempel in Athen umgab. Siehe auch Jahn: Archaeol. Beitr. S. 201. Note 6.

[2] Da dieser Grund nicht überall vorhanden war, so ist auch jenes Verhaltniss nur bei der weit überwiegenden Mehrzahl, nicht in allen einzelnen Fallen festgehalten worden. Zu den unzweifelhaften Anathem-Platten, die gleich hoch und breit sind, gehört z. B. das bekannte attische Theseus-Anathem, (Mon. dell' Inst. arch. To. IV, Tav. 22. No. 2. = Clarac: Musée de sculpt. Pl. 224 *a*. No. 250 *a*.); zu denen, weche höher, als breit sind, das Anathem, welches in den Annali dell' Instit. archaeol. To. XXI. Tav. agg. *H* abgebildet ist.

sind, kommen zuweilen, wenn auch nur äusserst selten vor[1]; aber es wird auch gewiss Niemand ein solches Verhältniss für eine frei auf dem Boden stehende Platte in Schutz nehmen wollen. Von anderen Grab-Platten, welche den Zeichnungen zu Folge wirklich breiter, als hoch, zu sein scheinen, bleibt es mindestens sehr zweifelhaft, ob der Stein vollständig, oder auch ob die Zeichnung genau sei[2]. Endlich giebt es auch eine nicht unbedeutende Anzahl kleiner Marmor-Platten, deren tektonische Anlage wirklich auf diesem Verhältniss fusst, und die dennoch gegenwärtig für Grabdenkmäler gehalten werden. Allein dies sind eben nur die schon erwähnten Platten[3], die man aus keinem anderen Grunde so aufgefasst hat, als weil die Darstellungen, mit denen sie geschmückt sind, offenbar nicht aus dem Kreise der Götter oder Heroen, sondern aus dem der Menschen entlehnt sind. Dass dieser Grund Nichts entscheiden kann, wird sogleich deutlich werden. Hier ist nur darauf aufmerksam zu machen, dass bei denselben Platten auch ausser der tektonischen Form schon der Mangel an Inschriften darauf hinweist, dass sie nicht Denkmäler, sondern Anatheme sind; und dass noch überdies bei einem namhaften Theile derselben auch die Composition des Bildes Elemente enthält, durch welche sie aus dem Kreise des Denkmals in den des Anathems verwiesen werden. Sollte also doch zuweilen die tektonische Anlage griechischer Grab-Platten eine grössere Breite mit einer geringeren Höhe verbunden haben: im Allgemeinen und in der Regel ist ihnen dies Verhältniss entschieden fremd geblieben und gehört ganz eigentlich dem Anathem an. Dadurch wird es für uns zu einem kaum jemals trügenden Kriterion bei der Sonderung der Anatheme und Grabsteine.

Die Bilder, welche wir am häufigsten auf griechischen Anathem-Tafeln wiederkehren sehen, zeigen bekanntlich einer Seits in stehender oder sitzender Stellung die Gottheit oder den Heros, dem das Anathem gilt, anderer Seits den oder die Menschen, von welchen es dargebracht ist. Die letzterensind ohne Ausnahme stehend dargestellt, wie sie, tief in ihre Gewänder gehüllt, sich den höheren Wesen nahen, denen sie ihre Verehrung ausdrücken wollen. Entweder sind sie in dem Moment des Herannahens gedacht, in welchem sie noch Arme und Hände in

[1] Z. B. der Grabstein in Athen im Theseion No. 58. Eine in Betreff der Inschrift eben so, wie der feineren Einzelnheiten des Bildes ungenaue Abbildung findet man in der Expéd. scient. de Morée To. III. Pl. 9. No. 1. Die Buchstaben sind sämmtlich vollkommen gut erhalten, und im C. I. Gr. To. II. S. 1031. No. 2328*b*. richtig wiedergegeben, ausgenommen dass hier zwei Mal Γ statt Π, und in der ersten Inschrift die Buchstaben ΑΛΥ in die dritte statt in die zweite Zeile gesetzt sind.

[2] So erscheint z. B. ein Pariser Grabstein in den Abbildungen sowohl bei Bouillon: Musée des Antiques To. III. Basreliefs Pl. 25. als auch bei Clarac: Musée de sculpt. Pl. 160. No. 336. breiter, als hoch. Allein aus den von Clarac hinzugefügten Maassen (0,622 hoch, 0,541 breit) ersehen wir, dass beide Abbildungen nur den mit Sculptur verzierten Theil, nicht den ganzen Stein wiedergeben. Von einem anderen Pariser Grabsteine (Bouillon: To. III. Cippes et Inscr. Pl. 2 No. 33. = Clarac: Pl. 159. No. 287.) lehren uns zwar die von Clarac angegebenen Maasse (0,406 hoch, 0,514 breit), dass seine Breite gegenwärtig wirklich etwas mehr beträgt, als seine Höhe. Allein jenes in der Natur der Sache liegende und durch zahllose Beispiele bestätigte Gesetz berechtigt zu der Vermuthung, dass auch dieser Stein ursprünglich keine andere Form hatte, als die ihm in allem Uebrigen ganz ähnlichen, von Bouillon unmittelbar daneben abgebildeten Grabsteine (Pl. 1. No. 1. 3. 8. 9. Pl. 2. No. 23. 24. 27.). Von einem Grabsteine in Verona (Maffei: Mus. Veron. 47, 3.) aber und anderen erfahren wir in keiner Weise, ob die Abbildung wirklich den ganzen Stein, oder, wie es scheint, nur den mit Sculptur versehenen Theil wiedergeben will.

[3] Siehe oben S. 66.

den Gewändern ganz verhüllt haben, oder eben zu erheben im Begriff sind, oder in dem Moment der εὐχή selbst, wie sie die eine Hand, gewöhnlich die rechte, hoch empor halten und zwar so, dass das Innere derselben dem Gott oder Heros zugewendet ist[1], oder endlich, wie sie ein Thier, am häufigsten ein Schaf oder ein Schwein, seltener einen Stier[2], zum Opfer heranführen. In dem letzteren Falle ist wohl auch ein Altar angebracht, so wie auch Opfer-Diener, namentlich - Knaben, zuweilen auch ein Mädchen, das einen grossen Korb, ein Gefäss, oder wie man sonst den Gegenstand nennen will, auf dem Kopfe trägt. Bald ist es ein Einzelner, welcher sich so dem Gott oder Heros naht, bald folgt ihm ein zweites Glied der Familie, bald ist es die vollständige Familie: Männer, Frauen, Jünglinge, Mädchen, kleine Kinder, die wir herantreten sehen. In so figurenreichen Bildern[3] pflegen diese Theilnehmer in mehreren Reihen hintereinander vorgeführt und die der vorderen Reihen kleiner, als die der hinteren, gebildet zu sein, damit auch die letzteren sichtbar bleiben. Zu diesem künstlerischen Grunde eines solchen Grössen-Unterschieds trat aber auch der des verschiedenen Alters und das der alten Kunst überhaupt eigene Bestreben, Diener und namentlich jene Knaben und Mädchen, welche die Stelle der Diener einnahmen, durch eine verhältnissmässig weit geringere Grösse als untergeordnet erscheinen zu lassen[4]. Dass dabei die Naivität und das Ungeschick gewöhnlicher Fabrik-Arbeiter diesen Grössen-Unterschied nicht selten bis zu einem für uns kaum erträglichen Grade übertrieb, wird dem mit antiker Kunst Vertrauten nicht auffallen. Kaum aber dürfte es vorkommen, dass die ihre Verehrung bezeugenden Menschen nicht weit kleiner gebildet wären, als die Götter und Heroen, denen sie sich nahen. Ist es doch eine sich durch das ganze Alterthum hindurch ziehende Vorstellung, dass alle höheren Wesen die gewöhnlichen Menschen auch durch die Dimensionen ihrer Körper weit übertreffen[5]. Wie hätte die Kunst einen so fest wurzelnden Glauben in Werken, welche ganz eigentlich dem Cultus zu dienen bestimmt waren, verletzen können?

[1] Stephani: Tit. Graec. Part. IV. S. 15. Part. V. S. 29. Bull. hist.-phil. To. VIII. No. 24. S. 390. Mélanges Gréco-Romains To. I. S. 114. Die von mir in den Originalen untersuchten griechischen Anatheme geben den Adorirenden regelmässig eine dieser Hand-Haltungen. In den Abbildungen jedoch ist dies vielfach verwischt, da die Alten die Extremitäten bei Werken dieser Art häufig nicht deutlich durchbildeten oder die Länge der Zeit das ursprünglich Deutliche undeutlich gemacht hat, wesshalb die modernen Zeichner, die diese Haltungen der Hand nicht verstanden, sie häufig falsch ergänzt haben.

[2] Z. B. Ouvaroff: Изслѣдованія о древностяхъ Южной Россіи Taf. 13.

[3] Unter allen mir bekannten Bildern dieser Art ist das Fragment, welches in Athen im Theseion unter No. 264. aufbewahrt wird und Expéd. scient. de Morée To. III. Pl. 90. No. 1. abgebildet ist, das reichhaltigste.

[4] Bekanntlich bieten auch die Grabsteine die zahlreichsten Beispiele dafür, dass jene Knaben und Mädchen, welche die Verstorbenen im Leben zu bedienen pflegten, in einem um Vieles geringeren Maasstabe ausgeführt wurden, als diejenigen, denen die Denkmäler galten. Es genügt hier auf Taf. VI. No. 1 zu verweisen.

[5] Ich verweise nur auf die von Nägelsbach: Hom. Theologie S. 13 f. und Friedreich: Realien in der Iliade und Odyssee S. 599. gegebenen Belege für die Homerische Vorstellung, so wie auf die Münzen und das Wand-Gemälde bei Millin: Gal. Myth. Pl. 9. No. 45. Pl. 105. No. 417. Pl. 128. No. 491. als Beispiele dafür, dass die alte Kunst auch da auf diese Anschauungsweise einging, wo sie nicht im Dienste des Cultus thätig war. Eine besondere Nahrung fand sie, wenigstens in Betreff der Heroen, auch in den wiederholt aufgefundenen ungewöhnlich grossen Knochen. Siehe die von Lasaulx: Die Geologie der Griechen und Römer S. 9 ff. gegebenen Nachweise, denen namentlich noch beizufügen ist, was Plutarch: Theseus 36. und Pausanias III, 3, 6. über die Einführung des Theseus-Cultus in Athen berichten.

Es leuchtet ein, dass Bilder dieser Art dem Princip des Anathems genau entsprechen, indem sie eben so vollständig, als ohne jeden fremdartigen Zusatz das aussprechen, was jedes Anathem aussprechen will: die Verehrung und Hochachtung, welche der Darbringer dem höheren Wesen zollt, welchem er Etwas darbringt. Aus dem reinen Princip des Denkmals hingegen lassen sich diese Bilder nicht ableiten, und darum sind sie auch noch an keinem Marmor gefunden worden, der sich mit irgend einer Sicherheit als Grab-Denkmal erweisen liesse[1]. Allerdings hat man bisher eine nicht unbedeutende Zahl von Marmor-Platten dieser Art für Grab-Denkmäler erklärt. Es sind dies aber wiederum nur dieselben, denen wir schon zwei Mal begegnet sind; dieselben, die schon wegen ihrer tektonischen Anlage und wegen des fast regelmässigen Mangels der Inschrift von den Grabdenkmälern auszuschliessen und den Anathemen zuzuweisen sind; dieselben, für deren Auffassung als Grabdenkmäler man keinen anderen Grund hat, als den, dass die Darstellungen allem Anschein nach nicht aus dem Kreis der Götter oder Heroen, sondern aus dem der Menschen entlehnt sind.

Welche Sicherheit aber das hier als Kriterion geltend gemachte Element der bildlichen Composition: die in kleinem Maasstab ausgeführten Adorirenden und Opfernden, gewährt, wird besonders deutlich, wenn man gewisse Compositionen beachtet, die fast ganz unverändert auf solchen Tafeln vorkommen, welche zu Folge ihrer tektonischen Anlage und ihrer Inschriften unzweifelhaft Grabdenkmäler sind, als auch auf den wiederholt erwähnten Marmor-Platten, die man gegenwärtig gewöhnlich für Grabsteine erklärt, die sich aber schon durch die tektonische Anlage und durch den fast regelmässigen Mangel der Inschriften als Anatheme erweisen. Denn nur auf den letzteren, nie auf den ersteren finden wir in solche übrigens einander genau entsprechende Bilder jene kleineren, adorirenden oder opfernden Personen aufgenommen.

Wer hat nicht zum Beispiel so wohl auf Grabsteinen, als auch auf Platten der in Rede stehenden Art jenen galoppirenden Reiter gesehen, den zuweilen ein Diener, bald mit Jagdbeute beladen, bald ohne diese, begleitet? Bald eilt er ihm voraus, bald folgt er ihm nach und hält sich an dem Schwanze des Pferdes fest[2]. Nebenher springt wohl auch ein oder ein paar Hunde und zuweilen folgt selbst die Haus-Schlange. Nie habe ich auf sicheren Grabsteinen gefunden, dass diesem Reiter eine adorirende Person entgegen trete[3], um so häufiger aber auf

[1] Natürlich spreche ich nur von der eben in ihren Einzelheiten genau bezeichneten, nur den Griechen eigenthümlichen Composition, deren Form es als Grund-Gedanken betont, dass die einem höheren Wesen gezollte Verehrung diesem gegenüber ausgesprochen werde. Darstellungen von Cultus-Handlungen und Opfer-Scenen, welche, wie ihre ganz abweichende Form beweist (indem sie die verehrten höheren Wesen gar nicht mit in das Bild aufgenommen haben, nicht den Moment des Adorirens darstellen u. s. w.), diese Handlungen nur als einfache Thatsachen der Nachwelt überliefern wollen, kommen natürlich oft genug auch auf Grab- und anderen Denkmäjern vor.

[2] Hierüber hätte man sich nicht wundern sollen. Im Orient, z. B. in Smyrna und Konstantinopel, sieht man dasselbe noch heut zu Tage, so oft man durch die Strassen geht.

[3] Z. B. ein griechisches Grabdenkmal im Brittischen Museum (Marbl. of the Brit. Mus. To. IX. Pl. 34. No. 3.) und der Vaticanische Grabstein des L. Maternus, beschrieben in Bunsens: Beschreibung Roms Th. II, 2. S. 267. No. 33., wo der Todte unrichtig C. Annius genannt ist. In ähnlicher Weise sieht man auf einem im Capitolinischen Museum, im Zimmer des Faun, aufbewahrten Grabsteine den M. Aurelius Bithus galoppiren, indem ein Diener hinter ihm her eilt, und ein Hund zwischen den Bei-

den auch im Uebrigen die Kennzeichen des Anathems tragenden Tafeln[1], welche offenbar den zu ehrenden Todten nicht nur desshalb in dieser Weise darstellen, weil sie an die Lieblings-Beschäftigung desselben im diesseitigen Leben erinnern wollen, sondern mehr noch desshalb, weil man überzeugt war, dass dieser dieselbe Neigung auch noch jenseits befriedige.

Ein anderes Beispiel bieten die sich an diese Bilder zunächst anschliessenden Reiter, die, gewöhnlich eine Schaale in der Hand, im Schritt auf einen Altar zu reiten, während sich hinter diesem an einem Baumstamme eine Schlange aufwindet. Auf sicheren Grabsteinen[2] finden wir Niemand neben dem Altare angebracht, von dem man glauben könnte, dass er dem Reiter ein Opfer bringen wolle. Wir werden also dann das Bild so auffassen dürfen, dass der Reiter dargestellt ist, wie er selbst im Leben seiner daemonischen Gefährtin zu opfern pflegte, und nur desshalb zu Pferde erscheint, damit er zugleich seine vornehme Geburt erkennen lasse; was gewiss schon ohnehin dann glaublich genug ist, wenn derselbe ein noch nicht einmal zweijähriger Knabe ist. Zeigt aber die Platte entschieden die tektonische Anlage des Anathems[3], so finden wir auch neben dem Altare in kleinerem Maasstabe eine opfernde Person dem Reiter gegenüber gestellt und erkennen daraus, dass hier die Absicht war, die Opfer darzustellen, welche die Hinterbliebenen dem Todten und seiner daemonischen Begleiterin darzubringen pflegten[4].

nen seines Pferdes nebenher springt. Ihm entgegen kommt ein Wildschwein aus einer Höhle hervor. Siehe auch oben S. 52. No. 6. 7.

[1] Z. B. Maffei: Mus. Veron. S. 49. No. 3. Orti di Manara: Antichi monumenti de' Conti Giusti Tav. 6. Darnach sind die beiden Platten bei Pistolesi: Il Vaticano descritto To. IV. Tav. 40. = Mus. Chiaram. To. III. Tav. 12. und bei Maffei: Mus. Veron. S. 121. No. 5. zu beurtheilen, obgleich bei diesen die Höhe der Breite gleich ist, und die letztere Platte den Reiter neben dem Pferd zeigt. Auch die Pompejanische Marmor-Platte, welche Avellino: Dilucid. di un antico bassorilievo 1850. und Guidobaldi: Alessandro e Bucefalo 1851. bekannt gemacht haben, ist zu Folge der tektonischen Form und des Mangels einer Inschrift ein solches Anathem, wenngleich hier die adorirende Person fehlt. Zwei andere Platten dieser Art, die eine im Mus. Worsleyan. Tav. 2. No. 3, die andere in der Kirche des heil. Charalampos in den Ruinen des alten Thespiae (Stackelberg: Gräber der Hellenen Taf. 2. No. 1.) sind so weit zerstört, dass ich nicht entscheiden mag, ob sie Grabsteine oder Anatheme sind. Nur das bemerke ich, dass der auf der ersteren dem Reiter im Nominativ beigeschriebene Name der Annahme eines Anathems nicht im Wege steht. Dasselbe findet sich auch sonst nicht selten, z. B. Mon. ined. dell' Inst. arch. To. IV. Tav. 22.

[2] Z. B. Fabretti: Inscr. S. 161. = Montfaucon: Antiq. Expl. To. V, 1. Pl. 42. Auch der Stein des Museum Nani bei Biagi: Monum. Gr. 1785. Tab. 12. und Collez. di tutte le ant. del Museo Nani No. 99. kann nach seiner tektonischen Form nur für einen Grabstein angesehen werden.

[3] Fabretti: Inscript. S. 162. Ἐφημερὶς ἀρχαιολογικὴ 1842. No. 807. Anatheme derselben Bedeutung werden zu Folge ihrer tektonischen Formen auch die Tafeln im Mus. Worsleyan. Tav. 9. No. 1. und bei Maffei: Mus. Veron. S. 49. No. 8 sein, wenn auch hier, wie auf so manchen Anathemen anderer Art, dem höheren Wesen keine adorirende oder opfernde Person gegenüber gestellt, sondern es dem Beschauer überlassen ist, sie hinzuzudenken. Wenigstens kann der auf der zweiten Tafel im Nominativ hinzugefügte Name des Dargestellten nach dem eben Bemerkten nicht gegen diese Deutung geltend gemacht werden.

[4] Auch von einem merkwürdigen Relief des Brittischen Museum (Marbl. of the British Mus. To. II. Pl. 41.), welches offenbar einer Anzahl gefallener Krieger gilt, kann ich nicht glauben, dass es das auf dem Polyandrion errichtete Denkmal selbst sei. Die Platte, obgleich sie zu den grösseren Tafeln der in Rede stehenden Art gehört, müsste doch für ein Denkmal dieser Art als sehr unbedeutend erscheinen, und ist überdies breiter als hoch, und mit keinem Zapfen versehen. Auch war die Inschrift, wie die Dative zeigen, nach der Anathem-Formel abgefasst. Ja das auf der Tafel angebrachte Bild belehrt uns ganz ausdrücklich, dass das Denkmal vielmehr in einem Tropaeon bestand, und stimmt mit den hier besprochenen Bildern (wenn es auch darin von ihnen abweicht, dass

Gewiss würde man gar nicht darauf gekommen sein, diese Anathem-Tafeln mit den Grabdenkmälern zu vermengen, wenn man beachtet hätte, dass auch der Todten-Cult alle wesentlichen Elemente, wenngleich in kleinerem Maasstabe, mit dem der Götter gemein hatte[1]. Warum also nicht auch die kleinen als Anatheme dargebrachten Marmor-Tafeln? Allerdings konnten diese nur dann dem Grabdenkmal hinzugefügt werden, wenn dieses selbst schon aus einem baulichen Ganzen von grösserem Umfang bestand. Allein ausserdem galt, was man bisher übersehen hat, auch der häusliche Cultus der Alten den Verstorbenen in einem nicht geringeren Maasse, als den Göttern, und dass die Mehrzahl jener Anathem-Tafeln aus diesem häuslichen Cultus der Todten hervorgegangen ist, zeigt der fast regelmässige Mangel der Inschriften. Die Haupt-Stelle für diese Sitte finden wir bei Hygin[2]: «*Laodamia Acasti filia amisso conjuge cum* «*tres horas consumpsisset, quas a diis petierat, fletum et dolorem pati non potuit. Itaque fecit* «*simulacrum aereum simile Protesilai conjugis et in thalamis posuit sub simulatione* «*sacrorum et eum colere coepit. Quod cum famulus matutino tempore poma ei attulisset ad* «*sacrificium, per rimam adspexit viditque eam ab amplexu Protesilai simulacrum tenentem atque* «*osculantem. Aestimans eam adulterum habere, Acasto patri nuntiavit. Qui cum venisset et in* «*thalamos irrupisset, vidit effigiem Protesilai; quae ne diutius torqueretur, jussit signum et sacra* «*pyra facta comburi, quo se Laodamia dolorem non sustinens immisit atque usta est*». Diese Form hätte die Sage von Protesilaos und Laodamia gar nicht annehmeu können, wenn es nicht bei

nicht die Todten selbst als höbere Wesen den Hinterbliebenen gegenubergestellt sind) in so weit uberein, als es die ihnen am Grabe dargebrachten Opfer darstellt. Die Frau, welche wir die χοαὶ darbringen sehen, ist entweder als Vertreterin der weiblichen Verwandten der im Grabe ruhenden Krieger gedacht, oder eine ungeflugelte Nike, welche in der weiter unten zu besprechenden Weise Priester-Stelle vertritt. Der Krieger, dem sein Knappe das Pferd nachfuhrt, ist Reprasentant der uberlebenden Cameraden. Die Schlange, die daemonische Begleiterin der Verstorbenen im Leben, bewacht sie jetzt im Grabe (siehe oben S. 63.), und nimmt an ihrer Statt die χοαὶ in Empfang. Wie sie in anderen Wiederholungen dieser Composition, welche statt des Tropaeon's eine Athena-Statue bieten, die Tempel-Huterin dieser Göttin (Erichthonios) ist (siehe oben S. 64.), so ist sie hier die Huterin der Todten und des Grabes. Dies Alles weist darauf hin, dass diese Platte ein von treuer Anhänglichkeit an gefallene Krieger errichtetes Anathem ist und entweder in die steinerne Umfriedung des Grabdenkmals, die man sich nach Analogie des Aeakeion's in Aegina (Paus. II, 29, 6.) und anderer ähnlicher Werke denken kann, eingefügt oder auch an irgend einem anderen öffentlichen Orte aufgestellt war. Allerdings bemerkt man an dieser Platte auch eine Annäherung an das Princip des Denkmals, insofern sich die Inschrift nicht begnügt hat, die Gefallenen unter einen allgemeinen Ausdruck zusammenzufassen, sondern umständlich jeden beim Namen nennt, diesem Namen auch noch die des Vaters und der Heimath beifügt, und so die Absicht durchblicken lasst, zugleich die Dienste eines μνῆμα zu leisten. Allein bei so überwiegender Wichtigkeit und Zahl der Anathem-Elemente hiesse es doch, die Dinge auf den Kopf stellen, wenn man das Ganze zunächst für ein Denkmal halten wollte, welches jene Elemente nur aufgenommen habe, weil es zugleich auch als Anathem gedacht sei, und nicht vielmehr anerkennen wollte, dass das Ganze ein Anathem sei, welches sich nur in einem einzelnen Zuge dem Denkmal genähert habe, um zugleich als solches zu dienen. Auch ist dieses Bild, obgleich es uns noch in mehreren Wiederholungen erhalten ist, doch sonst noch an keinem Grab-Denkmal gefunden worden. Was zuletzt von Hrn. Welcker: Alte Denkmäler Th. II. S. 137 ff. darüber gesagt worden ist, scheint mir einer Widerlegung nicht zu bedürfen.

[1] Besonders lehrreich in dieser Beziehung ist die Inschrift im Corp. Inscr. Gr. No. 2448.

[2] Fab. 104. Damit vergleiche man die beiden Sarkophage Mus. Pio-Clem. To. V. Tav. 18. und Monum. pubbl. dall' Inst. arch. To. III. Tav. 40. Beachtenswerth ist auch die Nachricht bei Dio Cassius LVII, 12. Εἰκόνα γοῦν ποτε αὐτῆς (Λειουίας) οἴκοι τῷ Αὐγούστῳ ὁσιωσάσης κ. τ. λ., über welche Kohler: Gesamm. Schrift. Th. V. S. 48. zu vergleichen ist.

den Griechen eine weit verbreitete Sitte gewesen wäre, die Verstorbenen, wie die Götter, selbst im Hause durch religiöse Caerimonien zu ehren und dabei namentlich auch Bilder derselben anzuwenden. Dass hier gerade von einer Statue, nicht von einer Marmor-Tafel, die Rede ist, kann Niemand stören. Die grosse Mehrzahl konnte gar nicht die Mittel besitzen, um sich über einfache Tafeln bis zu Statuen zu erheben. Und überdies erwähnt Plinius[1] den zu seiner Zeit allgemein dem Epikur gewidmeten häuslichen Cultus mit folgenden Worten: «*Iidem palaestras «athletarum imaginibus et ceromata sua exornant, Epicurios voltus per cubicula gestant ac circum«ferunt secum, natali ejus vicesima luna sacrificant feriasque omni mense custodiunt, quas icadas «vocant*». Wenn man nun auch aus diesen Worten und ihrem Zusammenhang mit den vorhergehenden nicht mit Sicherheit ersehen kann, ob Plinius von Statuen, Büsten, Gemälden oder Reliefs spricht, so giebt uns doch Cicero[2], indem er, von attischer Sitte sprechend, sagt: «*cujus* (Epicuri) «*imaginem non modo in tabulis nostri familiares sed etiam in poculis et annulis habent*», die weitere Aufklärung, dass es vorzugsweise «*tabulae*» waren. Immerhin mag dieser hiebei zunächst an Gemälde gedacht haben; stehen doch schon diese dem Relief weit näher, als die Statue. Gewiss aber wird es hiernach nicht zu kühn sein, wenn man annimmt, dass auch das Marmor-Relief im häuslichen Cultus der Verstorbenen ebenso, wie in dem der Götter, angewendet worden ist. Und damit verschwindet jede Schwierigkeit bei der Erklärung jener zahlreichen kleinen Marmor-Tafeln, die offenbar Menschen, nicht Götter, als die Haupt-Personen des Bildes vorführen und doch bald ihrer Kleinheit und tektonischen Form wegen, bald weil sie Adorirende oder Opfernde zeigen, die sich den als höhere Wesen dargestellten Menschen nahen, bald weil ihnen gar keine oder doch eine in einer Form abgefasste Inschrift beigefügt ist, die dem Grabdenkmale nicht zukommt, bald endlich aus mehreren dieser Gründe zugleich nicht für Grabdenkmäler gehalten werden können. Sie alle sind Anatheme, die aus dem Todten-Cultus und zwar grösstentheils, da ihnen fast immer die Inschriften fehlen, aus dem häuslichen hervorgegangen sind[3].

Diesen Vorbemerkungen lasse ich ein Verzeichniss der Anatheme folgen, welche uns in ganz ähnlicher Weise, wie die besprochenen Grabsteine, Darstellungen des Mahles vorführen.

[1] Hist. Nat. XXXV, 5.

[2] De Fin. V, 1.

[3] So z. B. könnte das schon erwähnte Relief im Theseion No. 274, dem Inhalte des Bildes nach um so mehr für einen Grabstein angesehen werden, als die Haupt-Figur ein scharf ausgeprägtes Portrait-Gesicht hat, was freilich die allen Charakter verwischende Abbildung in der Expéd. scient. de Morée To. III. Pl. 91. weit weniger erkennen lässt, als das Original. Allein die tektonische Form und der Mangel der Inschrift lassen uns mit Sicherheit ein Anathem erkennen. Denn das Fehlen der letzteren lässt sich hier nicht durch die Annahme erklären, dass die Platte nur auf Vorrath gearbeitet gewesen sei. Das mit aller Sorgfalt individuell durchgebildete Gesicht des jungen Mannes beweist das Gegentheil. — Eine neue beachtenswerthe Bestätigung hat das hier Gesagte, nachdem es schon geraume Zeit niedergeschrieben war, durch eine Tafel erhalten, mit welcher die in dem alten Tanais angestellten Ausgrabungen vor Kurzem die Kaiserliche Ermitage bereichert haben. Sie ist ganz unversehrt, von weissem Marmor, mit einem Leisten umgeben, 0,33 hoch und 0,4 breit. Man sieht darauf, in dem Stil des zweiten Jahrhunderts n. Chr. ausgeführt, einen nach Rechts des Beschauers galoppirenden Reiter, der nach seiner ganzen Erscheinung offenbar weder ein Gott, noch ein Heros, sondern ein Eingeborner jener Gegend ist. Er ist unbärtig und hat langes Haar. Bekleidet ist er mit Hosen, mit einem Schuppen-Panzer, einer im Winde flatternden Chla-

Ich gebe dies Verzeichniss so vollständig, als es mir gegenwärtig möglich ist, und übergehe nur jene Platten, bei denen man bald wegen zu wesentlicher Zerstörung bald wegen unzureichender Beschreibungen oder Abbildungen im Ungewissen bleibt, ob sie den Grabsteinen oder den Anathemen beizuzählen sind.

Italien.

*1. Rom, Vatican, Museo Chiaramonti, Abtheil. XXV. No. 592. Bunsen: Beschreibung Roms Th. II, 2. S. 77. Zoega in Welcker's Alten Denkmälern Th. II. S. 248.[1].

*2. Rom, Villa Albani. Winckelmann: Monum. Ined. No. 20. Zoega: Bassirilievi Tav. 36. Inghirami: Monum. Etruschi To. VI. Tav. G 3. Bunsen: Beschreibung Roms Th. III, 2. S. 545. No. 9. Welcker: Alte Denkm. Th. II. Taf. 13. No. 23.

3. Rom, Palazzo Albani. Winckelmann: Monum. Ined. No. 19. Magnan: La città di Roma 1779. To. I. Tav. 76. Zoega: Bassirilievi Tav. 11. Inghirami: Monum. Etr. To. VI. Tav. O 2. No. 4. Ich weiss nicht, ob ich dies Relief bei meinem Besuch des Palazzo Albani noch vorgefunden habe; angemerkt habe ich mir Nichts darüber.

*4. Rom, Palazzo Giustiniani. Galleria Giustiniani To. II. Tav. 93. Bunsen: Beschreibung Roms Th. III, 3. S. 368. Der Kopf des Gelagerten ist aufgesetzt, und ihm offenbar fremd.

5. Rom, im Besitz des Bildhauers Wagner. Bunsen: Beschreibung Roms Th. II, 2. S. 98. Gerhard: Unedirte Bildwerke Taf. 315. No. 4. Welcker: Alte Denkmäler Th. II. Taf. 13. No. 25. Die Identität des am ersten Orte erwähnten, am zweiten abgebildeten Reliefs ist zwar nicht völlig erwiesen, da Hr. Gerhard gerade das nicht sagt, was dem Leser vor Allem gesagt werden muss; allein sie ist mit Wahrscheinlichkeit von Hrn. Welcker vermuthet.

6. Ehemals in Rom bei dem Bildhauer Antonini. Welcker: Alte Denkm. Th. II. S. 279. No. 13.

mys und einem spitzen Hut ohne Krämpen. Als Waffe hält er eine grosse Lanze in der Hand. Zu den Füssen des Pferdes befindet sich die vollständig erhaltene Inschrift:

ΤΡΥΦΩΝ
ΑΝΔ ΡΟΜΕΝΟΥΑΝΕ
ΘΗΚΑ

(Stephani: Antiquités du Bosphore Cimmérien. Inscriptions No. 78.). Die Rückseite der Tafel ist ganz unbearbeitet, da sie bestimmt war, in eine Wand eingelassen zu werden. Ihre ausserordentliche Kleinheit, ihre tektonische Form, das Verschweigen des Namens des Dargestellten lassen an ein Grab- oder anderes Denkmal gar nicht denken. Der reine Anathem-Begriff ist streng festgehalten. Entweder hat die Tafel dem häuslichen Todten-Cultus gedient, oder sie war, wenn der Dargestellte eine allgemein bekannte Person war, als Ehren-Geschenk für ihn an einem öffentlichen Orte aufgestellt.

[1] Die andere in derselben Abtheilung des Museo Chiaramonti unter No. 594 aufbewahrte Tafel (Pistolesi: Il Vaticano descritto To. IV. Tav. 50. Bunsen: Beschreibung Roms Th. II, 2. S. 78. Zoega in Welcker's Alten Denkm. Th. II. S. 247.) gehört gewiss nicht hierher, sondern in die Reihe der unter dem Namen der Einkehr des Dionysos bei Ikarios bekannten Tafeln. Sie ist zur Rechten des Beschauers und an ihrem oberen Theile abgebrochen. Die gebückte Stellung des Satyrs, dessen Schwanz das Original vollkommen deutlich zeigt, erhält nur dann einen Sinn, wenn man auf dem abgebrochenen Theile den herannahenden Dionysos hinzudenkt; und damit stimmt auch übrigens die Composition, so weit sie erhalten ist, überein, indem sie von den übrigen Wiederholungen dieses Bildes nur darin abweicht, dass sie auch den Oenochoos mit dem Mischkessel aufgenommen hat.

7. Ehemals in Rom bei dem Bildhauer Antonini. **Welcker:** Alte Denkm. Th. II. S. 279. No. 14.

*8. Mantua, im öffentlichen Museum. **Bottani:** Museo di Mantova 1790. S. 47. **Labus:** Museo di Mantova 1830. To. I. Tav. 13. Der als Rolle restaurirte Gegenstand, welchen der Gelagerte in der Rechten in die Höhe hält, war gewiss ursprünglich ein Trinkhorn, und auch **Labus** würde daran nicht gezweifelt haben, wenn ihn nicht seine Auffassung des Ganzen zu einer anderen Annahme getrieben hätte.

*9. Verona, im öffentlichen Museum. **Maffei:** Museum Veronense S. 139. No. 6. **Gerhard:** Unedirte Bildwerke Taf. 315. No. 1.

*10. Venedig, Palazzo Giustiniani alle Zattere. Kleine Platte von weissem Marmor, ungefähr noch ein Mal so breit als hoch, mit einer einfachen Einfassung ohne tektonische Gliederung. Ein bärtiger Mann mit Modius und Trinkhorn liegt in gewöhnlicher Weise auf der κλίνη, während eine Frau neben ihm sitzt. Vor ihm steht ein Tisch mit geraden Beinen. Ihm nahen fünf in kleinerem Maasstab ausgeführte adorirende Personen.

*11. Venedig, Palazzo Giustiniani alle Zattere. Kleine Marmor-Platte von derselben Gestalt, wie die vorhergehende. Es nahen sich hier dem Gelagerten keine Adorirenden. Statt derselben sieht man im Rücken der sitzenden Frau die ganze Vorder-Hälfte, nicht nur den Kopf und Hals, eines Pferdes, über dessen Kopf eine Schlange hervorkommt.

*12. Venedig, im Jahre 1845 im Besitz des gegenwärtig verstorbenen Kaufmanns Weber. Marmor-Platte, ungefähr einen Fuss hoch, und anderthalb Fuss breit. Zur Rechten des Beschauers ruht auf einer κλίνη ausgestreckt ein Mann ohne Modius, mit herabgefallenem Obergewand, in der Linken ein Trinkgefäss haltend, während die Rechte auf dem Schoose ruht. Vor ihm steht ein Tisch mit geraden Beinen, auf welchem die gewöhnlichen kleinen Pyramiden und andere Speisen. Unter dem Tisch liegt ein Hund. Im Hintergrund steht eine mit einem Aermel-Untergewand bekleidete Frau, deren Kopf zerstört ist. Zu den Füssen des Mannes steht ruhig nach ihm hingewendet ein Pferd, auf welchem ein mit kurzem Untergewand und Chlamys bekleideter Knabe oder Jüngling sitzt. Zwischen diesem und dem gelagerten Manne steht der nackte Oenochoos mit Prochoos und Schaale, jedoch nicht nach dem Gelagerten, sondern nach dem Reiter hingewendet.

*13. Venedig, im Jahre 1845 im Besitze des Kaufmanns Weber. Wohl erhaltene Platte von weissem Marmor, mit Pilastern an den Seiten und Architrav ohne Giebel oberhalb. Das Verhältniss der Breite zur Höhe, wie bei der vorhergehenden Tafel. Auf dem Bett liegt ein, wie es scheint, unbärtiger Mann, mit herabgefallenem Obergewand, ohne Modius. In der in die Höhe gestreckten Rechte hält er ein Trinkhorn, in der gesenkten Linken eine Schaale, aus welcher eine grosse von dem Erdboden sich erhebende Schlange trinkt. Vor ihm steht ein Tisch, ganz wie auf der vorhergehenden Tafel. Zu seinen Füssen, nach ihm hingewendet sitzt auf einem Stuhl mit geraden Beinen ohne Lehne eine Frau in Unter- und Ober-Gewand. Hinter dieser Frau steht ein grosser Krater, aus welchem der nackte Oenochoos schöpft. Zuletzt folgt

ein mit einem Obergewand bekleideter, bärtiger Mann, der in weit kleinerem Maasstabe ausgeführt ist, als die übrigen; er steht nach dem Gelagerten hingewendet, und erhebt die Rechte in der Weise der Adorirenden.

Griechenland.

14. Zakynthos. Paciaudi: Monum. Peloponnes. To. I. S. 110.

15. Merbaka bei Argos. Expédition scientif. de Morée To. II. Pl. 62. Panofka: Asklepios und Asklepiaden Taf. 4. No. 2. Welcker: Alte Denkm. Th. II. Taf. 13. No. 24.

16. Athen. Spon: Voyage d'Italie etc. 1679. To. II. S. 166.

*17. Athen, Theseion No. 273. Platte von weissem Marmor, 0,5 breit, 0,26 hoch. Die Arbeit ist sehr roh und überdies ist die Oberfläche sehr zerfressen. Ein Mann, dessen Kopf zerstört ist, liegt mit einem herabgefallenem Obergewand bekleidet auf der κλίνη, indem er sich auf den linken Arm stützt. Die Rechte streckt er nach einer Schlange aus, welche sich auf seinem Bett nach ihm hin aufrichtet. Vor ihm steht ein Tisch mit Speisen; zu seinen Füssen nach ihm hingewendet ein Adorirender, der mit einem Obergewand bekleidet, übrigens aber sehr verwischt ist.

*18. Athen, Theseion No. 285. Tafel von weissem Marmor, von welcher die eine Hälfte verloren gegangen ist, gegenwärtig 0,24 breit, 0,33 hoch, ursprünglich aber breiter als hoch. Man sieht nur noch den Ober-Körper des auf der κλίνη Ruhenden, der bärtig und mit dem Modius versehen ist und in der Linken ein Trinkhorn hält. Vor ihm ein Tisch mit Speisen. Auch die Füsse der ursprünglich zu seinen Füssen sitzenden Frau sind erhalten. Ordinärer Stil.

*19. Athen, Theseion No. 309. Sehr wohl erhaltene Tafel von weissem Marmor, 0,63 breit, 0,5 hoch. Abgebildet in Ἐφημερὶς Ἀρχαιολογικὴ 1840. No. 269. Vorzügliche Arbeit im guten Stil der Zeit Hadrians.

*20. Athen, Theseion No. 333. Fragment einer Tafel von weissem Marmor, 0,15 hoch, ursprünglich von grösserer Breite, als Höhe. Erhalten ist nur die Bauch-Gegend des auf der κλίνη Ruhenden nebst dessen rechter Hand mit der Schaale; vor ihm der Tisch mit Speisen, unter welchem sich eine Schlange erhebt; daneben der Mischkrug nebst einem Theil des Knaben, der daraus schöpft.

*21. Athen, Stoa No. 3134. Fragment einer Tafel von weissem Marmor, 0,29 breit. Die Höhe der Tafel war ursprünglich geringer, als die Breite. Der gelagerte Mann und die dabei sitzende Frau ganz wie auf No. 25. Davor ein Tisch mit drei geschweiften Beinen, auf welchem die gewöhnlichen Geräthe stehen. Daneben der Mischkessel, aus welchem der nackte Oenochoos eben schöpft, während sich neben ihm eine Schlange nach dem Gelagerten hin erhebt. Im Hintergrund ein Vorhang.

*22. Athen, Stoa No. 3136. Fragment einer Platte von weissem Marmor, 0,36 hoch. So weit sie erhalten ist, ist das Bild ganz dasselbe, wie auf No. 24. Man sieht jedoch nur noch

die sitzende Frau nebst einem Theil des Tischs, und hinter dieser den Altar, das Schwein, den vorgebeugten Opferknaben und den diesem zunächst stehenden, adorirenden Mann.

*23. Athen, Stoa No. 3141. Platte von weissem Marmor, deren Oberfläche fast ganz zerfressen ist, 0,5 breit, von derselben Form, wie No. 25. Der Mann, dessen Kopf jedoch gar nicht mehr zu erkennen ist, ist wie auf der genannten Tafel gelagert; die Frau sitzt zu seinen Füssen auf einem Stuhl. Der nackte Oenochoos ist nicht, wie dort, im Begriff einzuschenken, sondern steht ruhig. Andere Personen sind nicht vorhanden.

*24. Athen, Stoa No. 3200. Tafel von weissem Marmor, von ungeschickter Arbeit; 0,39 breit, 0,3 hoch. Abgebildet in der Ἐφημερὶς Ἀρχαιολογική 1842 No. 853. Ich gebe sie auf Taf. III. No. 1. nach einer von mir gemachten Zeichnung.

*25. Athen, Stoa No. 3201. Tafel von weissem Marmor, 0,53 breit, 0,39 hoch, abgebildet in der Ἐφημερὶς Ἀρχαιολογική 1842 No. 852. Ich gebe sie auf Tafel III. No. 2. nach einer von mir ausgeführten Zeichnung. Der Stil ist von dem des vorhergehenden Reliefs nicht verschieden [1].

Russland.

*26. St. Petersburg, Kaiserliche Ermitage. Aus Kertsch stammende Platte von weissem Marmor, deren eine Hälfte verloren gegangen ist, gegenwärtig 0,41 hoch, 0,36 breit, ursprünglich jedoch breiter, als hoch. Sie hat keine tektonische Einfassung und ist sorgfältiger gearbeitet, als die meisten ähnlichen. Erhalten ist: ein kleiner Theil der auf dem unteren Theile der κλίνη sitzenden Frau, eine Schlange, welche sich auf der κλίνη emporrichtet, und die Adorirenden, die hinter der Frau stehen. Man erkennt noch deutlich zwei Erwachsene und zwei Kinder, ausserdem aber auch noch undeutliche Spuren, die von zwei anderen Kindern herzurühren scheinen. Abgebildet bei Aschik: Воспорское Царство Th. III. No. 103.

*27. St. Petersburg, Kaiserliche Ermitage. In Kertsch gefundene Platte von weissem Marmor, deren eine Hälfte verloren ist, 0,25 hoch, 0,16 breit, ursprünglich jedoch breiter, als hoch. An der erhaltenen Hälfte der Tafel ist noch ein Pilaster und oberhalb ein Theil des Architravs zu sehen. Alles ist sehr zerfressen. Erhalten ist nur ein Theil der auf dem unteren Theile der κλίνη sitzenden Frau, hinter dieser zwei Adorirende und über diesen der Pferde-Kopf.

*28. St. Petersburg, Kaiserliche Ermitage. Platte von weissem Marmor, aus Samos stammend, und abgebildet bei Tournefort: Voyage du Levant 1718 To. I. S. 167., jedoch so, dass das Ganze umgekehrt zu denken ist. Was im Stich zur Rechten erscheint, ist im Original zur Linken. In dem ersten der oberhalb angebrachten vier Felder ist ein Pferde-Kopf zu sehen, in dem zweiten die Gipfel von zwei Bäumen, im dritten ein Helm und ein Gegenstand, der ein Panzerhemd zu sein scheint, in dem vierten ein Schild.

[1] Ueberdies ist zu beachten, was S. 47. von ähnlichen Fragmenten gesagt ist, die sich in den Sammlungen Athens befinden.

*29. St. Petersburg, Kaiserliche Ermitage, von unbestimmter Herkunft. Vollständige Platte von weissem Marmor, ungefähr 1 Fuss hoch, und $1\frac{1}{2}$ Fuss breit, mit Pilastern an den Seiten und einem Architrav ohne Giebel oben. Der Mann ist gelagert vor einem Tische mit einem Beine und hält ein Trinkhorn. Die Frau sitzt zu seinen Füssen auf einem Sessel. Hinter dieser der Pferde-Kopf und neben diesem ein Baum, um welchen sich eine Schlange windet. Dabei stehen drei ganz kleine Figuren: der nackte Oenochoos, ein zur Bedienung der Frau bestimmtes Mädchen und eine dritte Person in Obergewand, welche im Begriff zu sein scheint, noch weitere Speisen auf den Tisch zu setzen.

*30. St. Petersburg, Kaiserliche Ermitage. Platte von weissem Marmor, mit Ausnahme einer Ecke ganz erhalten, aus Smyrna stammend, 0,67 franz. Mètre breit, 0,4 hoch, mit einer einfachen Einfassung versehen, die ohne tektonische Gliederung ist. Der liegende bärtige Mann hat keinen Modius, in der Rechten hält er ein Rhyton. Vor ihm steht ein dreibeiniger Tisch mit undeutlichen Geräthen. Daneben der Oenochoos, der in der Linken den Prochoos hält. Zu seinen Füssen sitzt eine Frau. In deren Rücken steht ein Knabe, der einen Widder zum Opfer herbei führt, und hinter diesem ein in kleinerem Maasstab ausgeführter Erwachsener, der, nach den Gelagerten hingewendet, eben zur Adoration die Rechte aus dem reichen Ober-Gewande erhebt. Ueber dem Adorirenden ein Pferde-Kopf in einem Fenster.

31. Aus dem römischen Kunsthandel stammend und nach Polen verkauft. Rocchegiani: Raccolta di cento tavole, rappresentanti i costumi religiosi, civili e militari, tratti da antichi bassirilievi. Tav. 5.

Daenemark.

32. Aus der Sammlung Nani in den Besitz des Bischofs Münter gekommen. Passeri: Sull' avorio fossile Sez. I. S. 35. Collezione di tutte le antichità del Museo Nani No. 240. Münter: Sinnbilder der Christen Heft II. S. 118. Note 91. Gerhard: Unedirte Bildwerke Taf. 315. No. 3.

Deutschland.

*33. Im königlichen Museum zu Dresden, aus der Sammlung Chigi stammend. Le Plat: Recueil des marbres antiques etc. Pl. 178. Becker: Augusteum Taf. 151.

*34. In der Glyptothek in München. Schorn: Beschreibung der Glyptothek No. 95[1].

35. In der königlichen Sammlung in Berlin. Gerhard: Berlin's antike Bildwerke S. 53. No. 49^n[2].

[1] Die im Augsburger Museum befindliche Platte, welche zuletzt bei Hefner: Das römische Baiern S. 322. Taf. 4. No. 7. beschrieben und abgebildet ist, kann man nach ihrer Form nur für die Seitenfläche eines Sarkophags halten.

[2] Die Beschreibung sagt zwar nicht ausdrücklich, dass die Tafel breiter, als hoch sei; allein nach dem, was sonst darüber gesagt ist, kann man dies mit der grössten Wahrscheinlichkeit annehmen. Was hingegen eben da von No. 49^m gesagt ist, ist so ungenügend, dass man darauf in keiner Weise eine Vermuthung über die Beschaffenheit und Bestimmung dieser Tafel bauen kann.

Holland.

36. Aus Smyrna in das Leydener Museum gebracht. Janssen: Musei Lugd. Bat. Inscr. Gr. et Lat. Tab. 5. No. 10. S. 33. und Grieksche en Romeinsche Grafreliëfs Taf. 5. No. 15. Unterhalb die Inschrift:

.... ΑΒ .... ΑΛΛΟΦΝΗΣΚΥΔΡΟΓΕΝΕΥΣ

.... Α . . ΙΚΥΔΡΟΓΕΝΕΙ ΗΡΩΙΙ

37. Aus Smyrna in das Leydener Museum gebracht. Janssen: Musei Lugd. Bat. Inscr. Gr. et Lat. Tab. 8. No. 3. S. 41. Grieksche en Romeinsche Grafreliëfs Taf. 6. No. 16. Oberhalb die Inschrift:

. . . ΟΔΟΤΟΣΑΝΤΙΑΑΚΙΔΟΥΙΙΙΙΙΑΝΕΙΩΝ · ΟΔΕΥΤΕΡΟΝ

ΚΑΙΟΙΠΑΡΑΠΡΥΤΑΝΕΙΣ ΤΗΙΑΔΗΙ

38. Im Museum von Leyden. Janssen: Grieksche en Romeinsche Grafreliëfs Taf. 6. No. 17.

Frankreich.

39. Aus Argos nach Paris in die öffentliche Bibliothek gebracht. Caylus: Recueil d' antiq. To. III. S. 105.

40. Aus dem Museum Nani in das öffentliche Museum von Avignon gebracht. Biagi: Gemme per le nozze etc. Tav. 7. S. 130. Mon. Gr. et Lat. 1787. S. 97. Collez. di tutte le antichità del Museo Nani No. 255. Revue Archéol. To. III. S. 96. Arch. Anz. 1853. S. 369.

41. Ehemals im Besitz eines Herrn Monceaux. Montfaucon: Antiq. Expl. To. III, 1. Pl. 58. Gerhard: Unedirte Bildwerke Taf. 315. No. 6.

England.

42. Oxford. Chandler: Marm. Oxon. To. I. Tab. 52. No. 135. Inghirami: Mon. Etr. To. VI. Tav. E 2. Gerhard: Unedirte Bildwerke Taf. 315. No. 5.

43. Aus Athen nach Oxford gebracht. Wheler: Voyage de Dalmatie 1689. To. II. S. 485. Chandler: Marm. Oxon. To. I. Tab. 52. No. 138. Gerhard: Unedirte Bildw. Taf. 315. No. 2.

44. Aus Athen nach Oxford gebracht. Wheler: Voyage de Dalmatie 1689. To. II. S. 485. Chandler: Marm. Oxon. To. I. Tab. 52. No. 139.

45. Aus Athen nach Oxford gebracht. Wheler: Voyage de Dalmatie 1689. To. II. S. 485. Chandler: Marm. Oxon. To. I. Tab. 52. No. 137.

46. In der Worsley'schen Sammlung. Visconti: Museo Worsleyano Tav. 6. No. 1.

47. Relief, welches mit der Sammlung Townley's in das Brittische Museum gekommen ist. Contents of the Br. Museum 1836. Townley Gallery To. II. S. 167. Abgebildet ist es auf einem seltenen, von Townley selbst besorgten Kupferstich, der mir vorliegt.

48. Britisches Museum. Marbles of the British Museum To. IX. Pl. 35. No. 1.

49. Britisches Museum. Eine Abbildung in Contents of the Br. Museum 1836. Townley Gallery To. II. S. 167[1].

50. Aus dem Peiraeeus nach London gebracht. Archaeol. Anzeiger 1849. S. 49.

51. Ehemals im Besitz von J. C. Hobhouse, abgebildet auf dem Titel-Blatte des zweiten Bandes seiner Schrift: A Journey trough Albania. 1813., und daraus bei Inghirami: Museo Chiusino. Tavola di corredo[2].

52. In der Blundell'schen Sammlung, abgebildet in: Engravings and etchings of the princip. stat. etc. To. II. Pl. 98.

Dass alle diese Tafeln nicht Denkmäler, sondern Anatheme sind, ergiebt sich zunächst daraus, dass sie sämmtlich in ihrer ursprünglichen Anlage von einer grösseren Breite, als Höhe waren. Zwar kann ich dies von No. 6. 7. 35. 49. und 50. nicht mit voller Sicherheit behaupten, da ich diese Platten nicht selbst gesehen habe, und die vorhandenen Beschreibungen keine positive Auskunft darüber geben. Allein theils weist Mehreres, was wir von ihnen erfahreu, entschieden darauf hin, theils enthalten sie auch noch weitere Elemente, durch welche sie sich als Anatheme zu erkennen geben.

Der zweite Umstand, der dasselbe beweist, ist der, dass mit Ausnahme von No. 6. 36. und 37. keine dieser Tafeln mit einer Inschrift versehen ist. Von diesen drei Inschriften aber fusst die zuletzt genannte nicht nur auf der eigentlichen Anathem-Formel, sondern zeigt diese auch in einer Fassung, welche das Bildwerk nothwendig zu einem reinen Anathem macht, indem sie die Weihenden durch die umständliche Aufzählung einer Reihe von Praedicaten näher bestimmt, den Beschenkten hingegen durch einfache Nennung seines Namens wie eine allgemein bekannte Person behandelt. Letzteres ist bei No. 36. allerdings nicht der Fall; allein so viel lässt auch diese stark verstümmelte Inschrift noch deutlich erkennen, dass ihre Fassung mit der Annahme eines Anathems, wozu wir durch die tektonische Form der Tafel und durch den Inhalt des Bildes genöthigt werden, in vollkommenem Einklang steht. Von der dritten Platte No. 6. aber, die sich auch durch die Beschaffenheit des Bildes als Anathem erweist, wissen wir nur, dass sich daran «*ein paar feine, unleserliche Buchstaben*» befinden[3].

[1] Aller Wahrscheinlichkeit nach gehört auch das Fragment: Marbl. of the Brit. Mus. To. IX. Pl. 26. No. 3. hierher, obgleich an diesem die Gelagerten gänzlich verloren gegangen sind.

[2] Hobhouse hatte sich für Bilder dieser Art ein neues Wort: νεκρόδειπνον ersonnen und bediente sich desselben nicht nur im Text, sondern liess es auch als Unterschrift der Abbildung, nicht als auf dem Marmor selbst vorhanden stechen. Eben dasselbe ist auch bei der Wiederholung der Abbildung im Museo Chiusino geschehen. Herrn Braun aber (Bull. dell' inst. archeol. 1844. S. 87.) hat dies Gelegenheit zu folgender Phrase gegeben: «*Non* «*si potea far a meno di chiamarne a confronto quel greco* «*bassorilievo d' analogo argomento, che oggi trovasi in* «*Inghelterra e di cui gli illustratori del Museo Chiusino* «*hanno replicato l'incisione, dove leggesi la solenne* «*parola di* ΝΕΚΡΟΔΕΙΠΝΟΝ *ossia cena* «*mortuaria*».

[3] Es ist leicht möglich, dass uns noch andere Anatheme dieser Art mit Inschriften erhalten sind, und dass sie in dieses Verzeichniss werden aufgenommen werden müssen, sobald sie genauer, als bis jetzt, bekannt sein werden. So mag wohl die von Dubois: Descr. des Antiquités de Mr. le Comte de Pourtalès-Gorgier S. 13. No. 47. be-

Endlich giebt sich der bei weitem grösste Theil dieser Tafeln, nämlich No. 1. 2. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 13. 15. 17. 19. 22. 24. 25. 26. 27. 29. 30. 32. 33. 34. 36. 37. 38. 39. 41. 43. 45. 47. 48. 49. 50.[1], auch dadurch als Anatheme zu erkennen, dass ihre Bilder ausser den Gelagerten auch andere in kleinerem Maasstabe ausgeführte Personen enthalten, welche sich jenen adorirend oder opfernd nahen; eine Zugabe, welche in den Darstellungen des Mahls nie zu bemerken ist, wenn sie an Marmor-Platten angebracht sind, die sich durch ihre tektonische Form oder durch die beigefügten Inschriften als Grabsteine erweisen.

Der Modius hingegen, mit welchem wir nicht selten den Kopf des gelagerten Mannes versehen finden, kann bei dieser Frage Nichts entscheiden. Denn bekanntlich war es in der römischen Zeit das Allergewöhnlichste, Porträt-Bilder mit den Attributen irgend eines Gottes oder Heros zu schmücken, um so den Dargestellten mit einem dieser höheren Wesen zu identificiren[2]. Kam also dem Gott, unter dessen Gestalt man Jemand darstellen wollte, der Modius zu, warum sollte man in diesem Falle Anstand genommen haben, einem Sterblichen, wie jedes andere, so auch dieses Attribut zu verleihen[3]? Und wie kann man dann aus diesem Umstande irgend Etwas darüber folgern wollen, ob eine Tafel, welche den Gelagerten damit versehen zeigt, ein Grabdenkmal, oder ein Anathem sei?

Ueberblicken wir nun diese Reihe von Anathemen, so zeigt sich zunächst, dass keins derselben, soweit ich sie selbst gesehen habe oder ein Schluss nach den Abbildungen erlaubt ist, über den Beginn unserer Zeitrechnung zurückreicht, und dass demnach die Gewohnheit, Bilder dieser Art auf Anathem-Tafeln anzubringen, wesentlich gleichzeitig ist mit jener Sitte der Grab-

schriebene Relief-Platte breiter, als hoch, und demnach ein Anathem sein, so dass Dubois den daran noch erkennbaren Namen des Apollonios mit Recht für den des Weihenden erklärt haben wird. Allein in den Worten, deren er sich in seiner Beschreibung bedient, liegt Nichts, was für jetzt zu der Annahme eines Anathema berechtigen konnte.

[1] Wahrscheinlich auch No. 14. 16. 40. 44., wenn uns auch die schlechten Abbildungen und ungenauen Beschreibungen über diese Tafeln nicht zur Gewissheit kommen lassen.

[2] Abgesehen von den Werken der bildenden und zeichnenden Kunst ist diese Sitte am Vollständigsten von K. Keil: Specimen Onomatologi Graeci S. 1 — 33. behandelt worden. Für die Kunstwerke, in denen sie nicht weniger entschieden ausgeprägt ist, wird eine so gediegene Behandlung noch vermisst. Es genügt hier, nur auf die oben S. 12f. aufgezählten Bilder an Grabdenkmälern zu verweisen, in denen die Haupt-Person der Sage zugleich den im Grabe ruhenden Todten darstellen soll und diese Absicht nicht selten noch dadurch besonders accentuirt ist, dass man ihr die Porträt-Züge des Verstorbenen gegeben hat.

[3] Auf den Münzen des Syrischen Königs Alexander Bala mit den verbundenen Köpfen eines Mannes und einer Frau, die man nach den besseren Abbildungen nothwendig mit deren Herausgebern für die eines Königs und seiner Gemahlin halten muss (Vaillant: Hist. Reg. Syr. S. 139. Gessner: Num. Reg. Syr. Tab. 3. No. 17. 20. Num. Mus. Theup. To. II. S. 1230. Fröhlich: Annales Syriae Tab. 8. No. 2. van Damme: Recueil des monnaies des rois Pl. 42. Dosne: Coins of the Seleuc. Pl. 11. No. 15. Mionnet: Suppl. To. VIII. S. 37. No. 192. 193.), ist über dem Kopf der Letzteren ein Modius von derselben Form angebracht, die wir auf der Apotheose Homers dem Modius auf dem Haupte der Oekumene gegeben finden. Ob der mit einem Modius versehene weibliche Kopf auf Münzen des Antiochos VIII. und seiner Mutter Kleopatra (Fröhlich: Annales Syriae Tab. 13. No. 19. Mionnet: Descr. To. V. S. 87. No. 770. 771.) wirklich die Letztere darstelle, kann nach der von Fröhlich gegebenen Abbildung nicht entschieden werden. Nothwendig aber müssen die beiden Brustbilder an einem aus Kertsch stammenden Pfeiler zu Folge der daran angebrachten Inschrift, die ich in den Antiq. du Bosphore Cimmérien. Inscr. No. 18. veröffentlichen werde, für die des Königs Tiberius Julius Teiranes und seiner Gemahlin Aelia gehalten werden und beide sind mit dem Modius versehen.

denkmäler, deren Untersuchung uns nöthigte, auch diesen Anathemen unsere Aufmerksamkeit zuzuwenden. Die meisten sind in dem flüchtigen, mehr oder weniger ungeschickten, zum Theil ganz rohen Stile des zweiten und dritten Jahrhunderts gearbeitet. Nur ein geringer Theil verräth grössere Kenntniss und Sorgfalt ihrer Urheber. Das schönste von allen, welches entschieden der Zeit Hadrians angehört, ist das von mir mit No. 19. bezeichnete.

Sie geben sich ferner ganz offenbar als auf griechischer, nicht auf römischer Sitte fussend zu erkennen. Wir finden an ihnen bis jetzt nur griechische Inschriften. So weit der Fundort der einzelnen Tafeln feststeht, ist dies immer ein ganz eigentlich von griechischen Stämmen bewohnter Ort. Von anderen, welche sich entweder noch in italischen Sammlungen befinden oder aus diesen in nordische übergegangen sind, weist die Geschichte dieser Sammlungen selbst auf griechische Herkunft hin. Von keiner Tafel aber ist es erwiesen, dass sie in Italien gefunden sei, und wenn dies auch bei einigen wirklich der Fall sein mag, so können diese doch dessbalb immer für Griechen gefertigt sein, die in Italien wohnten. Es gehört ferner die einzige an ihnen vorkommende tektonische Einfassung ganz eigentlich den griechischen Anathemen an. Und endlich zeigen sie in der Darstellungsweise der Adorirenden und Opfernden rein griechische Sitte. Die Männer opfern und beten jeder Zeit mit entblösstem Haupt; nur die Frauen haben es mit dem Schleier verhüllt. Auch die Arme und Hände halten die Adorirenden stets in der Weise, welche in den Bildern des griechischen Cultus allgemein, denen des römischen aber fremd ist, so wie umgekehrt alle in Bildern der letztern Art stets wiederkehrenden, denen der ersteren aber fremden Elemente auch hier fehlen.

Auch das kann nicht zweifelhaft bleiben, dass wenigstens die grosse Mehrzahl dieser Anatheme dem häuslichen, nicht dem öffentlichen Cultus gedient hat. Denn unter mehr als funfzig finden sich nur drei mit Inschriften versehene, und unter diesen drei nur eins (No. 37.), dessen Inschrift auf öffentliches Leben hinweist, indem hier die Darbringer eine staatliche Corporation, die Prytanen von Smyrna, sind, wo man überhaupt, wie zahlreiche Inschriften beweisen, von Seiten des Staats besonders Viel durch Heroisirung und andere öffentliche Ehren für die Verstorbenen that. Teiades mag wohl Prytanis gewesen sein und seine Collegen werden ihm nach seinem Tode nicht nur durch Darbringung dieser Tafel, die sie vielleicht im Prytaneion selbst aufstellten [1], sondern auch in anderen, dem Todten-Cultus eigenen Weisen ihre Anhänglichkeit und Dankbarkeit zu beweisen gesucht haben.

Wie aber könnten wir bei dieser Tafel, deren Inschrift uns ganz ausdrücklich belehrt, dass sie nicht einem Gott, sondern einem Menschen gilt, und dass demnach der Gelagerte eben dieser Mensch ist; wie könnten wir da daran zweifeln, dass wir ein aus dem Cultus der Todten, nicht aus dem der Götter hervorgegangenes Anathem vor uns haben? Wie könnten wir darüber bei der anderen mit einer Inschrift versehenen Platte (No. 36.), die uns ganz dasselbe lehrt, auch nur einen Augenblick im Ungewissen bleiben? Wenn aber die beiden einzigen Tafeln dieser

[1] In Athen befanden sich im Buleuterion die Bilder der Thesmotheten von der Hand des Protogenes. Paus. I, 3, 4.

Art, welche durch noch lesbare Inschriften jede Ungewissheit über die Absicht ihrer Urheber heben, ihren Zusammenhang mit dem Todten-Cultus selbst bezeugen; wenn keine der übrigen irgend ein Element enthält, welches auf eine andere Bedeutung hinwiese; ja wenn alle einzelnen Elemente derselben diese Auffassung nur noch weiter unterstützen: wie wird man dann daran zweifeln dürfen, dass die Gesammtheit dieser Anatheme aus dem Todten-Cultus, und zwar vorzüglich aus dem häuslichen[1] hervorgegangen ist? dass ihnen allen dieselbe Hoffnung auf eine αἰώνιος μέθη des künftigen Lebens zu Grunde liegt, welche um dieselbe Zeit auch an den Grabsteinen genau entsprechende Bilder hervorrief? dass man hier, wie dort, die Verstorbenen in der ihnen jenseits gewährten Seeligkeit darstellen wollte? in einer Seeligkeit, welche in beiden Classen von Bildwerken in allen einzelnen Elementen übereinstimmt?

Der unverkümmerte, sorgenlose Genuss des Weins und der Speise bildet den Grund-Ton, der sich durch alle einzelne Bilder zieht, und dem sich alle weiteren Elemente in untergeordneter Weise anschliessen; vor allem der Verkehr, sei es mit der rechtmässigen Gattin, sei es mit der παλλακίς[2]. Nur selten gilt das Anathem ausser dem einen Gelagerten und der ihm verbundenen Frau noch anderen Familien-Gliedern, und darum finden wir diese auch nur selten[3] in die Bilder so aufgenommen, dass sie als Theilnehmer an dem Mahle der anderen Welt erscheinen. Hingegen sehen wir noch lebende Verwandte und Freunde, welche sich den die Freuden des jenseitigen Lebens Geniessenden nahen, um ihre Gunst durch Opfer oder Gebete zu erlangen[4], in den bei weitem grössten Theil dieser Bilder aufgenommen. Von einem Dienst-Personale, welches als den Verstorbenen jenseits dienend gedacht wäre, finden wir ausser dem regelmässig wiederkehrenden Oenochoos nur selten eine Spur[5]. Um so häufiger begegnet uns ihre daemonische Dienerin und Beschützerin, die Schlange, welche sie jenseits,

[1] An öffentlichen Orten aufgestellt hätten diese Tafeln ohne Inschriften gar keinen Sinn gehabt, da sie im Wesentlichen dasselbe Bild wiederholen, und doch ganz verschiedenen Personen gelten. In die Wände der Wohnzimmer eingelassen sprachen sie nur zu den Gliedern der Familie und von diesen wurden sie auch ohne Inschrift verstanden; an einem öffentlichen Orte aber hätten sie zugleich zu dem Publicum gesprochen und dieses konnte ohne Inschrift nicht wissen, an wen es bei der einzelnen Tafel zu denken habe.

[2] Selbst wenn zwei Frauen einem Verstorbenen (No. 28.) beigegeben sind, braucht noch nicht neben der Gattin eine παλλακίς vorausgesetzt zu werden. Der Todte kann zwei Mal verheirathet gewesen sein. Wohl aber werden wir das Wahre treffen, wenn wir die drei Frauen im oberen Theile des einen Smyrnaer Reliefs (No. 36.) in dem Sinne des Flavius Agricola (S. 59.) auffassen. Auch das Relief No. 42. ist von diesem Verdacht nicht frei. Das Kästchen, welches wir nicht selten in den Händen der Frauen bemerken, hat natürlich hier eben so, wie in zahllosen Bildern der Grabdenkmäler und gemalten Vasen, keinen anderen Sinn, als den eines Schmuckkästchens.

[3] No. 28. 40. 41. 42. 47. 51.

[4] Es braucht hier wohl nicht weiter ausgeführt zu werden, dass der Todten-Cultus überhaupt auf einem doppelten Principe fusste, einer Seits auf dem Wunsche, den Verstorbenen eine möglichst günstige Aufnahme bei den Göttern der Unterwelt zu sichern und ihnen ihr dortiges Loos möglichst zu erleichtern, anderer Seits auf dem Glauben an eine höhere, den Todten selbst zu Theil werdende Macht und an das mannigfachste Einwirken derselben auf das Geschick der noch Lebenden. Nur daran will ich erinnern, dass schon Hesiod (Opera et dies 120 ff. 250 ff.) einen Einfluss der letzteren Art wenigstens den Menschen des goldenen Zeitalters beimisst, und dass das in späterer Zeit an manchen Orten fast allgemeine Heroisiren der Verstorbenen eben nur von dieser Voraussetzung ausgeht.

[5] So werden einige Figuren auf No. 28. 29. und 42. aufzufassen sein. Auch den Jüngling oder Knaben, der auf No. 12 zu Pferde sitzt, halte ich für den Knappen des Gelagerten.

wie diesseits, treu begleitet; eben so das Lieblings-Pferd; zuweilen auch der treue Haus-Hund[1] und die Waffen[2], welche von dem Todten in diesem Leben gehandhabt, und ihm von der Vorsorge der Verwandten in das jenseitige mitgegeben wurden. Auch der dem Gelagerten wiederholt gegebene Modius steht dieser Auffassung in keiner Weise entgegen. Es braucht nicht von Neuem hervorgehoben zu werden, wie eng diese Ansicht vom künftigen Leben mit dem Dionysos-Cultus zusammenhängt. Nur das mag gefragt werden, was wohl, wenn man einmal in Bildern dieser Art den Verstorbenen mit einem Gotte identificiren wollte, natürlicher war, als dass die Wahl gerade den Dionysos, den eigentlichen Repraesentanten jedes Genusses dieser Art in dieser und jener Welt, traf. Und wem braucht es erst gesagt zu werden, dass diesem der Modius zukommt? Ja, ein günstiges Geschick hat uns ein ausdrückliches Zeugniss dafür erhalten, dass man in der That auch solchen Bildern Verstorbener, welche dem häuslichen Todten-Cultus dienten, die Gestalt dieses Gottes zu geben pflegte. Apulejus[3] sagt: «*At illa* (Charite) *parentum suorum alioquin reverens, invita quidem, verum religiosae necessitati succumbens, vultu non quidem hilaro, verum paullo sereniore, obiens, ut jubebatur, viventium munia, prorsus in pectore, immo vero penitus in medullis, luctu ac moerore carpebat animum: et dies totos totasque noctes insumebat luctuoso desiderio: et imaginem defuncti, quam ad habitum Dei Liberi formarat, adfixa servitio divinis percolens honoribus, ipso sese solatio cruciabat*». So oft wir also in diesen Bildern den Gelagerten mit dem Modius versehen finden, hat die Frömmigkeit der Hinterbliebenen den Verstorbenen, in dessen Dienste das Anathem aufgestellt wurde, als den göttlichen Vorsteher jener Freuden selbst darstellen wollen, und ohne Zweifel sollte dann durch die ihm beigegebene weibliche Person an die Kore erinnert werden, mochte diese nun zugleich eine bestimmte dem Todten während des diesseitigen Lebens engverbundene Frau vorstellen sollen, oder nicht[4].

Hiernach dürfte es deutlich sein, dass man, ohne den Dingen irgend eine Gewalt anzuthun, auskommt, wenn man für alle diese Anatheme die eine Bedeutung in Anspruch nimmt, welche für die mit Inschriften versehenen durch diese selbst geradezu geboten wird. Allerdings ist es wahr, dass das Alterthum sehr häufig ganz gleiche oder doch sehr ähnliche Bilder benutzt hat, um ganz verschiedene Wesen darzustellen[5] und es wäre demnach im Allgemeinen nicht undenkbar, dass trotz dieser für zwei Exemplare ausdrücklich bezeugten Absicht ein grösserer oder geringerer Theil doch nicht Verstorbenen, sondern Göttern gelte. Allein so nothwendig es auch ist, dass die archaeologische Exegese diese Gewohnheit der alten Kunst in einem weit höheren Grade beachte, als sie bisher gethan hat, so muss doch auch vor jeder Uebereilung

[1] No. 2. 12. 14. 19. 28.

[2] No. 28. 36. 40.

[3] Metam. VIII. S. 526. ed. Oudend.

[4] Diese Anathem-Tafeln vertraten also bei den Griechen in einem gewissen Grade die Stelle der imagines majorum der Römer. Weil aber die Römer schon von Alters her diese imagines hatten, so fanden sie auch keine Veranlassung, die in Rede stehenden Anathem-Tafeln einzuführen, und begnügten sich, ihre Grabdenkmäler in späterer Zeit mit Bildern dieser Art zu schmücken.

[5] Einige Beispiele sind schon in dieser Untersuchung S. 29. 40. zur Sprache gekommen; auf noch andere wird das Folgende führen.

gewarnt werden. Gewiss kann es nicht erlaubt sein, dass man bei Bildern, für welche uns das Alterthum selbst eine bestimmte Auffassung als die ihm eigenthümliche überliefert hat, zumal wenn sie, wie bei einem grossen Theil der in Rede stehenden der Fall ist, durch eine nicht geringe Mannigfaltigkeit charakteristischer Elemente ein sehr individuelles Gepräge erhalten haben, nach anderen, mehr oder weniger leicht durchzuführenden Erklärungen hasche, so lange noch nicht einmal erwiesen ist, dass das Alterthum mit einer solchen Classe von Bildern überhaupt ausser einem unzweifelhaft bezeugten Sinne zuweilen auch einen anderen verbunden habe. Für diese Reihe von Anathemen aber ist eben nur die Beziehung auf Verstorbene, nicht die auf Götter bezeugt.

Ausserdem macht der Versuch, den Gott oder die Götter zu bestimmen, denen wohl einzelne von diesen Anathemen gelten könnten, bald Schwierigkeiten fühlbar, welche dem Besonnenen genügen dürften, um wenigstens so lange davon abzustehen, als nicht andere Exemplare aufgefunden sein werden, welche durch neue Elemente ein Verlassen der bis jetzt allein bezeugten Auffassung anrathen könnten. Natürlich ist hierbei das einzelne Exemplar um so weniger entscheidend, auf je wenigere Elemente es reducirt ist, da es sich von selbst versteht, dass jedes Bild um so zahlreichere Erklärungen zulassen muss, je allgemeiner es gehalten ist. Sollte es glaublich werden, dass das Alterthum überhaupt bei diesen Tafeln zuweilen nicht Verstorbene, sondern Götter im Sinne gehabt habe, so müssten sich gerade in den reicheren Bildern die entschiedensten Hinweisungen darauf finden. Allein gerade diese stehen einer solchen Annahme am entschiedensten entgegen.

Wollte man etwa, wie es geschehen ist, Dionysos und Kore selbst, nicht Menschen unter der Gestalt dieser Gottheiten, verstehen, so würde sogleich zu fragen sein, wie es komme, dass wir zuweilen zwei und drei Personen in der Weise Gleichberechtigter neben einander gelagert finden; warum wir zuweilen zwei Frauen neben dem Gelagerten sitzen sehen; was das Pferd, der Hund, die Waffen wollen; warum der Gott nicht von Satyrn bedient werde und man überhaupt so sparsam in der Benutzung des überaus reichen bakchischen Apparats gewesen sei. Ja selbst die Rolle, welche wir hier die Schlange spielen sehen, unterscheidet sich wenigstens in der äusseren Form sehr merklich von jener, welche sie sonst in bakchischen Bildern spielt. Wollte man, wie Andere gethan haben, Pluto und Kore verstehen, so müsste wieder vor Allem die Mehrzahl der Gelagerten und der Frauen auffallen. Man müsste sich wundern, dass der Hund nicht dreiköpfig ist, dass er ruhig schläft oder spielend an einem der Diener aufspringt, aber nicht ernst und finster wacht. Auch dem Pferde und den Waffen würde nur eine gezwungene Erklärung zu Theil werden können, die immer Befremdendes genug behalten, nicht aber in dem alltäglichen Vorstellungs-Kreise des Volks ihre Rechtfertigung finden würde, wenn man gleich bei einem in so zahlreichen Exemplaren erhaltenen Bilde wohl eine solche erwarten dürfte. Wenn man es hingegen in Uebereinstimmung mit noch anderen Gelehrten auf Poseidon und Demeter beziehen wollte, so würde sich zwar in der Arion-Sage ein scheinbar günstiger Anknüpfungs-Punkt für die Erklärung des Pferdes finden. Allein schon darüber müsste man

sich wundern, dass sich so diese Sage, die wir sonst nur mit dem Cultus eines einzelnen Orts verbunden sehen, durch Kunst-Werke, welche auf dem Cultus selbst, nicht auf den Behandlungen der Dichter fussen, als eine Vorstellung zu erkennen geben würde, welche in die religiöse Tradition der entlegensten Orte übergegangen gewesen wäre. Noch mehr müsste die Mehrzahl der Gelagerten und der Frauen, der Hund, die Waffen und anderer Seits der stete Mangel aller diesen Gottheiten sonst am häufigsten gegebenen Attribute auffallen.

Die einzige Erklärung, die sich nicht gleich von vorn herein als unhaltbar zu erkennen geben würde, wäre die schon im vorigen Jahrhundert von mehr als einem Gelehrten vorgeschlagene Beziehung auf Asklepios und Hygieia in der auch sonst in römischer Zeit ganz geläufigen und vielfach bezeugten Vermischung dieser Gottheiten mit Serapis und Isis. Der Hund würde dann eben so, wie die Schlange, gerechtfertigt sein [1]. Der Modius würde als durch die Verschmelzung des Asklepios mit Serapis veranlasst zu denken sein [2]. Das Auftreten des Pferdes könnte man dadurch erklären, dass diese Anatheme die Sorge des Heil-Gottes nicht nur für die verschiedenen Glieder der Familie, sondern auch für das wichtigste Haus-Thier wach erhalten wollten [3]. Den Serapis und die Isis dachte und bildete die römische Zeit mit offenbarer Vorliebe gelagert [4] und auch schmausend [5]. Dies also könnte, wie beim Modius, die Veranlassung gewesen sein, diese Vorstellung auch auf Asklepios und Hygieia als ihnen vorzugsweise zukommend überzutragen [6]. Die Mehrzahl der gelagerten Männer und der beigefügten Frauen könnte man

[1] Pausan. II, 26, 4. 27, 2. Streber: Abhandlungen der philos.-philol. Classe der kön. Bair. Akad. 1835. Th. I. S. 159. Taf. II, 4.

[2] In den bekannten Bildern einer Schlange mit menschlichem, bärtigen Haupte, das mit einem Modius bedeckt ist (z. B. in dem Relief bei Fabretti: Inscr. S. 471., welches ich selbst noch in der Villa Negroni, jetzt Massimi, in Rom vorfand, und in einem anderen, welches in der Descr. de l'Egypte. Antiq. To. V. Pl. 69. No. 11. und bei Guigniaut: Rel. de l'ant. Pl. 43. No. 180. abgebildet ist), wird Niemand, zumal wenn, wie auf einer Lampe bei Passeri: Lucernae To. III. Tab. 70. der Fall ist, zwei Sphinxe hinzukommen, etwas Anderes, als einen Serapis, erblicken wollen. Auf einem Altar jedoch, den Muratori: Thes. Inscr. S. 20. No. 4. freilich nur durch Ligori kannte, ist dieselbe Darstellung als Asklepios bezeichnet.

[3] Corp. Inscr. Gr. No. 5053. 5054. Vergl. Aelian: Hist. Anim. XI, 31.

[4] Den Serapis zeigen Münzen von Sinope, die theils unter Caracalla (Pelin: Numm. Imper. Rom. S. 299. Vaillant: Numm. Aer. in colon. perc. To. II. S. 42. Sestini: Lettere To. VII. S. 44. No. 16. Mionnet: Descr. To. II. S. 406. No. 116. Suppl. To. IV. S. 581. No. 165.), theils unter Alexander Severus (Fröhlich: Quatuor Tent. S. 89. Adpend. duae S. 56 ff. Eckhel: Cat. mus. Caes. Vindob. To. I. S. 142. No. 10. Mionnet: Suppl. To. IV. S. 582. No. 175.) geschlagen sind, gelagert, und eben so kommt Isis auf zahlreichen Aegyptischen Münzen vor. Vergleiche auch die Gemme Impr. Gemm. dell' Inst. arch. IV, 3.

[5] So auf einer Lampe in Gesellschaft von Helios und Selene, Begar: Lucernae To. II. Tab. 34. Montfaucon: Ant. Expl. To. V, 2. Pl. 160. Moses: Vases, Altars etc. Pl. 79.

[6] Mit dem bekannten Relief in Venedig (Statue di San Marco To. II. Tav. 17.) kann man nicht erweisen, dass das Gelagert-Sein als eine dem Asklepios eigenthümliche Stellung galt. Abgesehen davon, dass nicht einmal die Beziehung auf Asklepios feststeht, könnte die Lagerung auch hier erst von Serapis übertragen sein. Noch weniger wird man die im Asklepios-Tempel in Tithorea aufgestellte κλίνη (Paus. X, 32, 8.) in diesem Sinne deuten dürfen. Da man bekanntlich allgemein in den Heiligthümern des Asklepios zu schlafen pflegte, um von dem Gott im Schlaf über die Heilmittel der Krankheiten belehrt zu werden, (z. B. Aristides: Orat. sacr. II. S. 307. ed. Jebb.), so kann es nicht zweifelhaft sein, dass sie vielmehr für den Gebrauch der Kranken bestimmt war. Einen weiteren Beleg dafür bieten nicht nur die beiden in der Archaeol. Zeit. 1851. S. 315 f. besprochenen Bildwerke, sondern namentlich auch ein sehr schönes in Athen auf der Akropolis unter No. 1933. aufbewahrtes Anathem, welches ich nach einer von mir ausgeführten Zeichnung auf Taf. IV. No. 1. mittheile. Eine ungenügende Abbildung findet man auch

durch eine Berufung auf Machaon, Alexanor, Aegle, Jaso, Panakeia und andere dem Asklepios verwandte Wesen[1] zu erklären versuchen, die Ziege auf No. 39. durch die Sitte des Asklepios-Cultus in Kyrene[2]. Endlich hätte man wohl sogar eine merkwürdige Bronze-Münze der Florentiner Sammlung[3] zur Unterstützung dieser Ansicht anführen können. Sie ist unter dem Kaiser Philipp in Bizya geschlagen und zeigt einen ganz in der Weise dieser Anatheme gelagerten Mann, vor dem ein dreibeiniger Tisch steht. Neben diesem steht der Oenochoos; zu den Füssen des Gelagerten sitzt eine Frau; von der Erde erhebt sich eine Schlange. Hinter der Frau nahen sich zwei in kleinerem Maasstabe ausgeführte Adorirende. Schon Gori hat darauf aufmerksam gemacht, dass andere an demselben Orte und unter demselben Kaiser geschlagene Münzen ohne allen Zweifel Asklepios und Hygieia darstellen, und darauf die Vermuthung gegründet, dass die Gottheiten auch dieser Münze Asklepios und Hygieia, einer der Adorirenden aber der Kaiser Philipp sei.

Man kann einräumen, dass so die einzelnen in diese Bilder aufgenommenen Elemente zur Noth gerechtfertigt wären. Wahrscheinlich aber kann man darum diese Erklärung noch bei keinem einzigen Exemplare nennen. Das Gesuchte, den Nothbehelf erkennt man leicht in mehr als einer Einzelheit. Um von den Waffen zu schweigen, die gar keine Rechtfertigung finden können, muss es doch auffallen, dass es die Alten, wenn sie Asklepios und Hygieia mit so zahlreichen verwandten Wesen umgaben, so wenig verstanden haben, diesen in Stellung, Handlung und Attributen einen individuellen göttlichen Charakter aufzudrücken, und den sonst so beliebten Telesphoros hier ganz unbeachtet gelassen haben. Es muss wohl auffallen, dass sonst weder Hygieia, noch Isis, noch irgend eine andere Göttin weder in Anathemen noch in anderen Kunstwerken mit einer Geld-Kasse oder -Büchse, wofür man das Schmuckkästchen oder die Salben-Büchse hat ausgeben wollen[4], jemals dargestellt worden ist. Wenn man einmal

in der Ἐφημερὶς ἀρχαιολογικὴ 1839. No. 286. Die leider mehrfach beschädigte Tafel ist von weissem Marmor, 0,53 hoch, 0,77 breit. Der Kranke, welcher ohne Zweifel das Anathem nach seiner Genesung errichtet hat, liegt auf der κλίνῃ, während Asklepios hinter ihm steht καὶ ὀρέγει οἱ τὴν παιώνιον χεῖρα. Hygieia sitzt zu den Füssen des Erkrankten und zwei von seinen Verwandten oder Dienern nahen sich adorirend den Gottheiten. Die Inschrift lautet: Ἐπὶ ἱερέως Διοφάνους τοῦ Ἀπολλωνίου. Natürlich muss sich hiernach auch die Auffassung der κλίνη richten, welche sich im Tempel der Athena Alea zu Tegea befand (Paus. VIII, 47, 2.), um so mehr als da neben dem Bilde der Athena die Statuen des Asklepios und der Hygieia standen. Dass hingegen die κλῖναι der Hera in Argos (Paus. II, 17, 3.) und in Olympia (Paus. V, 20, 1.) einen anderen Sinn hatten, ist zur Genüge bekannt.

[1] Plin.: Hist. Nat. XXXV, 137. Paus. I, 34, 2.

[2] Paus. II, 26, 7. Servius zu Virg. Georg. II, 380. Vergl. Paus. X, 32, 8.

[3] Gori: Num. Mus. Flor. Tab. 77. To. III. S. 155.

[4] Zur Unterstützung dieser wunderlichen Erklärung beruft sich Hr. Welcker: Alte Denkm. Th. II. S. 283. auf eine Anathem-Tafel, welche in Athen auf der Akropolis unter No. 2711 aufbewahrt wird. Ich lasse sie daher nach einer von mir gemachten Zeichnung auf Taf IV. No. 2. abbilden. Sie ist von weissem Marmor. Ihre Breite beträgt 0,32, ihre Höhe 0,43 franz. Mètre. Die Oberfläche ist sehr abgerieben. Von dem Stab des Asklepios, um welchen sich die Schlange aufwindet, ist keine Spur mehr vorhanden. Vielleicht war er, wie so häufig, nur gemalt. Auch die Hände der Hygieia und die nächst liegenden Theile des Gewandes sind sehr abgerieben. Doch kann es wohl keinem Zweifel unterliegen, dass das Gewand, indem der eine Zipfel von der linken Hand in die Höhe gezogen wird, eine Hohlung bildet, welcher sich die rechte Hand nähert, um Etwas daraus hervorzunehmen. Man kann also vermuthen, dass die Göttin dort kräftige Kräuter oder andere ähnliche Heil-Mittel zur Vertheilung an die kranken Menschen bewahrt. Dass aber diese Vertiefung nicht eine Art von Bettelsack sein soll, wozu sie

den Asklepios durch den Modius in den Begriff des Serapis hinüberspielen wollte, warum hat man nicht ein einziges Mal auch in der Bildung der Hygieia durch den der Isis eigenthümlichen Faltenwurf, durch das Sistrum oder andere Attribute dieser Göttin, von welcher die Kunst der römischen Zeit einen so fleissigen Gebrauch machte, auf die dem Serapis eng verbundene Göttin hingewiesen? Wenn auch der Oenochoos durch die besondere, in diesen Bildern dargestellte Situation nothwendig wurde, von den übrigen zuweilen darin auftretenden Dienern und Dienerinnen kann dies doch nicht gesagt werden. Muss es also nicht auffallen, dass wir diese zwar gerade eben so in unzähligen Bildern der Grabdenkmäler Verstorbenen, nirgends aber Göttern beigegeben finden? Wenn das Pferd nicht mit dem Gelagerten, sondern mit den Adorirenden zu verbinden ist, wie kommt es, dass es auch in den Relief's auftritt, wo diese ganz weggelassen sind? dass es unter die doch wohl nicht mit den Weihenden, sondern mit dem Gelagerten zu verbindenden Waffen gemischt ist[1]? dass es auch auf der den Adorirenden entgegengesetzten Seite der Tafel angebracht ist[2]? Auch aus der Ziege (wenn diese nicht etwa nur durch den Zeichner aus einem Widder entstanden ist) wird man wenigstens Nichts zu Gunsten des Asklepios schliessen können, da sie auch zu Todten-Opfern verwendet wurde[3]. Und muss es nicht auffallen, dass wir dem gewöhnlichsten Opfer-Thier des Asklepios, dem Hahn, in keinem einzigen dieser Reliefs begegnen? Was endlich die Münze von Bizya betrifft, so wird kein Besonnener behaupten wollen, dass ihr Sinn durch die Bemerkung Gori's ausser Zweifel gesetzt sei. Vielmehr wird es gut sein, auch auf eine andere eben so, wie diese, bisher übersehene Erz-Münze aufmerksam zu machen, die unter Hadrian in Thyateira geschlagen ist[4]. Sie führt uns

durch Hrn. Welcker's Erklärung wird, versteht sich doch wohl von selbst. Es wird Niemand einfallen zu leugnen, dass die Alten ihre Gaben auch in den Schoos der Götterbilder oder, wo diese ihnen sonst eine passende Stelle darboten, niedergelegt haben. Allein Höhlungen und Flächen, welche die Bilder ihrer Natur nach bilden mussten, zu diesem Zwecke benutzen, ist doch etwas ganz Anderes, als ihnen ausserordentliche Stellungen und Attribute geben, welche eben nur dadurch gerechtfertigt werden, dass sie dem Menschen einen Platz dieser Art darbieten. Hr. Welcker findet freilich einen so geschmacklosen Gedanken *»recht schicklich«* und ruft eine Statue des Museo Chiaramonti (Bunsen: Beschreib. Roms Th. II, 2. S. 43. No. 111. Clarac: Musée de sculpt. Pl. 549. No. 1157. Wieseler: Denkmäler II, 769.) zu Hülfe, deren Inschrift er liest:

Ἐν κόλπ]ῳ, σωτὴρ Ἀσκληπιέ, [χ]ρυσὸν ἔχευεν
Γά]ιος ὑπὲρ τέκνων Γιλουΐου εὐξάμενος.

Als ob diese Worte, selbst wenn man die Conjectur ἐν κόλπῳ zuliesse, das beweisen könnten, worauf es hier ankommt, dass man den Götter-Bildern auch Stellungen und Attribute gegeben habe, welche nur den Zweck haben können, die Gaben der Menschen aufzunehmen; als ob sie nicht vielmehr eben nur das aussagten, was wir auch sonst wissen, dass man die Geld-Gaben, wenn es die Form des Götter-Bildes erlaubte, auch in dessen Schoos oder Busen niederlegte. In den Schoos oder Busen dieser Statue aber konnte man, wie Jeder sieht, gar Nichts niederlegen. Hingegen ist die Basis neben den Füssen geräumig genug, um mehr als ein Goldstück als Geschenk für den Heil-Gott aufzunehmen, und O. Müller wird daher wohl das Richtige getroffen haben, wenn er im Bull. dell' Inst. arch. 1840. S. 12. ἐν ποδὶ σῷ, freilich in einem anderen, auch von Jahn: Persii Satyr. S. 134. gebilligten Sinn, vermuthete. Osann hat vor Kurzem (Zeitschr. für Alterthumsw. 1834. S. 24.) die Vermuthung ausgesprochen, dass der anstössige Name ΓΙΛΟΥΙΟΥ in CΙΛΟΥΙΟΥ zu verändern sein möge. Das Zeichen Γ ist vollkommen sicher und meine Abschrift stimmt auch in allem Uebrigen ganz genau mit der von Wieseler gegebenen überein, allein Γ kann wohl ursprünglich C gewesen sein.

[1] No. 28. 36. 40.

[2] No. 37.

[3] Varro bei Gellius: III, 11, 7.

[4] Vaillant: Num. Imp. a pop. graece loqu. percussa 1700. S. 36. Sestini: Descr. delle medaglie gr. e rom. del fu Benkowitz S. 25. Tav. I. No. 13. Mionnet: Suppl. To. VII. S. 447. No. 604.

einen in der gewöhnlichen Weise gelagerten bärtigen Mann vor, zu dessen Füssen eine Frau sitzt. An der einen Seite ist der Oenochoos, an der anderen der Vordertheil eines Pferdes sichtbar. Hier, wo die Schlange fehlt, an Statt derselben aber das Pferd auftritt, an Asklepios denken zu wollen, würde gewiss Jedermann für mehr, als gewagt, halten, und doch dürfte es rathsam erscheinen, beide Münzen, wenn es anders möglich ist, ohne der einen von beiden Gewalt anzuthun, in gleicher Weise zu erklären. Ich denke, die durch unzählige Münzen bekannte Sitte, auf ihnen die Apotheose der Kaiser und Kaiserinnen darzustellen, lässt keinen Zweifel daran übrig, dass auch dieses Bild hier wesentlich denselben Sinn hat. Der Gelagerte ist beide Male der Kaiser, die daneben sitzende Frau seine Gattin. Sie sind dargestellt, wie sie umgeben von dem Oenochoos, der Hausschlange und dem Leibpferd in ungestörter Ruhe die Freuden des jenseitigen Mahles geniessen[1]. Die Adorirenden auf der Münze von Bizya aber sind die Bewohner jener Stadt, welche kommen, dem vergötterten Paare ihre Verehrung auszudrücken.

Durch innere Wahrscheinlichkeit also wird eine Beziehung auf Asklepios und Hygieia bei keiner einzigen jener Tafeln empfohlen, und wir werden demnach die Beziehung auf die jenseitigen Genüsse der Abgeschiedenen für die Gesammtheit dieser Anatheme so lange in Anspruch nehmen dürfen, als nicht noch andere Exemplare aufgefunden sein werden, deren Elemente wenigstens für diese auf eine andere Absicht hindeuten.

Von den Grabdenkmälern, welche durch einen Hinweis auf eine αἰώνιος μέθη oder auf den Tod als einen Schlaf der Trunkenheit die Gemüther der Hinterbliebenen zu trösten suchen, habe ich diejenigen einer zweiten Classe zugewiesen, welche dazu Darstellungen des Dionysos und seines Gefolges verwenden. Denn dass Bilder dieser Art an Grabsteinen eben nur von dem Wunsche eingegeben sein können, den Beschauer an das zu erinnern, was ihn selbst, wie den im Grabe Ruhenden, nach dem Tode erwarte, ist so einleuchtend, dass es wohl noch von Niemand bezweifelt worden ist. So überflüssig es daher auch sein würde, dies erst beweisen zu wollen, eben so nützlich würde es sein, alle Grabdenkmäler dieser Art einmal zu vereinen und in ihren einzelnen Zügen zu erläutern. Allein diese Untersuchung ist zu umfangreich, als dass sie hier angestellt werden könnte. Wer die Kunst-Sammlungen und namentlich die Länder, in denen alt-klassische Cultur vorzugsweise geblüht hat, einmal mit etwas aufmerksamerem Blicke durchgemustert hat, weiss, welche überreiche Fülle von Kunst-Werken gerade dieser Art vorhanden ist, die bisher in der archaeologischen Litteratur noch gar nicht erwähnt worden sind, und wie unvollständig und unzuverlässig in den Einzelheiten die meisten Abbildungen und Beschreibungen der verhältnissmässig sehr wenigen sind, denen diese überhaupt zu Theil geworden sind. Ohne eine umfassende, zu diesem speciellen Zweck unternommene Untersuchung der überaus zahlreichen Originale in allen ihren Einzelheiten könnte daher ein solcher Versuch

[1] Horatius: Od. III, 3, 9ff.
Hac arte Pollux et vagus Hercules
Enisus arces attigit igneas,
Quos inter Augustus recumbens
Purpureo bibit ore nectar.
Vergl. die Erklärer zu dieser Stelle.

gar nicht gemacht werden. Ich habe diese Arbeit nicht gemacht und gebe lieber Nichts, als Halbes.

Nur darauf will ich hier aufmerksam machen, dass sich die Verschmelzung der Hoffnung auf eine αἰώνιος μέθη und der anderen auf einen durch die Nachwirkungen des Weins versüssten Todes-Schlaf in diesen Bildern namentlich auch dadurch zu erkennen giebt, dass man in den bakchischen Thiasos nicht selten eine trunkene, besinnungslos hinsinkende Person, bald Dionysos selbst[1], bald Silen[2], bald Herakles[3], aufgenommen und gewöhnlich als Haupt-Person in die Mitte des Bildes gestellt hat.

Die dritte Classe wird von jenen Grabdenkmälern gebildet, welche zwar wesentlich dieselben Gedanken, wie die erste und zweite Classe, aussprechen, ihnen jedoch in der äusseren Form einen neuen Reiz zu geben suchen, indem sie die dargestellten Personen in das Gewand einer Kinder-Welt hüllen, welche sie nicht selten durch ein Hinüberspielen in das Gebiet des Eros und der Psyche selbst noch eine Stufe höher über die Wirklichkeit zu erheben trachten.

Die Begierde nach Neuem, verbunden mit dem Mangel an Ehrfurcht vor den Ueberlieferungen der Sage, welcher die nothwendige Folge von der Erkenntniss ihrer Unzulänglichkeit war, veranlasste nicht selten die Künstler der römischen Zeit, eben so, wie die damaligen Dichter, mit diesen Ueberlieferungen zu spielen, und sie zu neuen Combinationen zu verwenden, die nur in der Phantasie ihrer Urheber, nicht aber in deren Ueberzeugung, oder gar in dem Glauben des Volks ihren Ursprung hatten. Die wichtigste Neuerung dieser Art, deren Spuren uns fast auf jedem Schritte begegnen, besteht in dem eben erwähnten Versuche, in den Bildern des Alltags-Lebens, der Götter- und Heroen-Sage das Kind zum Träger der nur Erwachsenen zukommenden Handlung zu machen[4]. Etwas Gesuchtes und Unnatürliches wird man zwar diesem Gedanken gleich von vorn herein, wie er auch weiter behandelt sein möge, um so weniger absprechen können, als er nicht, wie andere gegen die Wirklichkeit verstossende Bildungen der alten Kunst in der allgemeinen Vorstellungs-Weise des Volks seine Rechtfertigung fand. Jedoch empfahl er sich auf der anderen Seite durch den Reiz und die Weichheit, welche den Formen des Kin-

[1] Z. B. Mus. Pio-Clement. To. IV. Tav. 20.; Gerhard: Uned. Bildw. Taf. 111. No. 2. = Wieseler: Denkm. II, 548.

[2] Z. B. Mus. Pio-Clem. To. IV. Tav. 24.

[3] Man sehe den folgenden Abschnitt. Welche dieser drei Personen zu verstehen sei, kann man den Abbildungen und selbst den Originalen gegenüber nicht immer entscheiden, z. B. Pashley: Travels in Crete To. II. S. 6. Lasinio: Sculture del Campo Santo di Pisa Tav. 124. u. s. w.

[4] Was man von älteren Beispielen für diese Sitte gefunden zu haben glaubt (Stackelberg: Gräber der Hellenen S. 14. Archaeol. Zeitung 1852. S. 405.) erweist sich bei einigermaassen unbefangener Betrachtung als gar nicht hierher gehörend, da man in diesen Bildern theils das wirkliche Leben der Kinder, theils Erwachsene nur mit etwas kurzen, untersetzten Proportionen findet, welche mit einer gewissen Vasen-Form und einem gewissen Stil der Vasen-Gemälde verbunden zu sein pflegen. Ebenso unzulässig war es, dass sich Visconti: Mus. Pio-Clem. To. IV. Tav. 15. auf die Worte: *«parvas pingebat tabellas maximeque «pueros»* berief, welche Plinius: Hist. Nat. XXXV, 124. von Pausias gebraucht; als ob hier auch nur ein Wort davon gesagt wäre, dass die Bilder des Pausias nicht das wirkliche Kinder-Leben, sondern eine an die Stelle der Wirklichkeit oder der Sage gesetzte Kinder-Welt vorgeführt hätten. Sollte aber auch dieser Gedanke schon in der vor-römischen Zeit in einzelnen Fällen ausgeführt worden sein; so viel setzt die überreiche Fülle erhaltener Kunstwerke ausser allen Zweifel, dass sich erst die römische Zeit desselben mit Hast und Eifer bemächtigt hat, um dem Drange nach Neuem nachzukommen.

der-Körpers eigen sind, durch das Phantastische, welches darin liegt, dass das Bild zwar die Handelnden wie die Handlungen aus der Wirklichkeit oder Sage entlehnte, sie jedoch zugleich so verknüpfte, wie sie weder das wirkliche Leben noch die Sage verband, endlich durch das Pikante, welches entstand, indem nun unter diese Handlungen und Situationen mehr oder weniger auch solche gemischt werden konnten, welche wirklich dem Kinde zukommen. Auch muss man es eingestehen, dass sich die Kunst jener Zeit mehr als ein Mal dieses Gedankens mit vielem Geschick und bestem Erfolg bedient hat. Allein sie hat ihn auch, wie fast Alles, was sie Neues erfunden hat, nur zu schnell bis zum Ueberdruss abgenutzt und nicht selten bis zum Widerlichen verzerrt[1].

Am häufigsten gab man dem Leben der Wirklichkeit dieses Gewand, doch oft auch der Götter- und Heroen-Sage, nicht nur wenn man bestimmte, von der Sage überlieferte Handlungen darstellte, sondern auch dann, wenn der Gott oder Heros in einer allgemeinen Situation gedacht war, und besonders liebte man es, berühmte Kunst-Motive in dieser Form zu wiederholen[2]. Ein Schritt weiter war es, wenn man diese Kinder zwar mit den Attributen derer versah, deren Stelle sie vertreten sollten, aber nicht in den entsprechenden Situationen und Handlungen darstellte, sondern, auch hierbei den Begriff des Kindes festhaltend, mehr oder weniger entschieden von der Vorstellung des Spielens ausging. War aber auf diese Weise der künstlerischen Phantasie einmal die Vorstellung von einer weder in der Wirklichkeit, noch in der Ueberlieferung der Sage gegebenen Kinder-Welt geläufig geworden, so war es natürlich, dass sie auch die sich hieran zunächst anschliessenden Schritte that, in den Handlungen die Vorstellung sowohl des Kinder-Spiels, als auch der Stellvertretung mehr oder weniger verwischte und sich selbst rein phantatischer Situationen bediente, welche weder aus dem einen noch aus dem anderen Begriff nothwendig folgten: dass sie z. B., wie sie unzählige Male gethan hat, jene Kinder auch als Träger von Blumen-Gewinden, oder jener Tafeln verwendete, welche an Grab- und anderen Denkmälern zur Aufnahme von Inschriften bestimmt waren; dass sie allmählig selbst zu Combinationen fortschritt, durch welche diese Kinder-Welt mehr oder weniger entschieden als neben der Wirklichkeit vorhanden vorausgesetzt wurde.

Jedoch selbst eine solche von Kindern bevölkerte Welt genügte bald nicht mehr. Man suchte sie noch eine Stufe höher über das Gewöhnliche und Alltägliche zu erheben, indem man in eben diesen Bildern an die Stelle des Knaben auch Eros, an die des Mädchens Psyche setzte, jenem Vogel-, diesem Schmetterlings-Flügel gab, nicht selten auch noch andere erotische Attribute hinzufügte und sie so in das noch idealere Gebiet dieser zarten Wesen hinüberspielte[3].

[1] Wer denselben Gedanken in modern-französischer Verzerrung in einer längeren Reihe von Bildern durchgeführt sehen will, kann das vor einigen Jahren in Paris erschienene Werk des Hrn. Edouard de Beaumont: Enfantillages, le monde en miniature, nachsehen.

[2] Man vergleiche z. B. die über die Wiederholungen des Farnesischen Herakles im folgenden Abschnitte gegebenen Nachweise.

[3] Die älteste nachzuweisende Spur dieses Schrittes würde ein Epigramm Meleager's (Anthol. Palat. To. I. S. 431. No. 421.) enthalten, wenn es sicher wäre, dass es von diesem Dichter herrühre. Allein man hat dies schon aus anderen Gründen geleugnet und ich weiss nicht, ob

Eine Berechtigung hierzu konnte man leicht in dem finden, was so wohl die Dichter[1], als auch die bildende und zeichnende Kunst schon Jahrhunderte früher gethan hatten, indem sie nicht nur eine Mehrzahl von Eroten zu einer geläufigen Vorstellung erhoben, sondern auch das Knabenhafte, namentlich das Spiel derselben in einer reichen Fülle einzelner Züge ausgebildet hatten. Und wie hätte dann nicht in einer Zeit, welche dem Eros auf das Engste die Psyche zu verbinden, ihn kaum ohne diese zu denken gewohnt war, für Bilder dieser Art die Verflachung gerade dieses Wesens zum weiblichen Gegenbild des Eros fast mit Nothwendigkeit folgen müssen?

In allen jenen Bildern also, welche Eros und Psyche in Handlungen vorführen, zu denen der reine Eros- und Psyche-Begriff nicht führen kann (und ihre Zahl ist ausserordentlich gross), liegt jene Vorstellung einer idealisirten Kinder-Welt zu Grunde, welche eine Schöpfung der Kunst der römischen Zeit ist. In allen den Bildern aber, deren Handlung nur aus dem reinen Eros- und Psyche-Begriff fliessen kann, sind es eben diese Wesen der Sage selbst und unmittelbar, welche die Künstler vorführen wollten. Die Sache der Kunst-Exegese ist es, beide Classen von Bildern wohl zu unterscheiden und es würde dies überall leicht durchzuführen sein, wenn nicht eben in dem Wesen des Eros selbst, noch unabhängig von dieser Vorstellung einer Kinder-Welt, das Knabenhafte, namentlich das Kinder-Spiel stark ausgeprägt gewesen wäre. Darin liegt der Grund, wesshalb gewisse Motive eben so gut aus dem Begriff der Kinder-Welt, als aus dem des Eros hervorgegangen sein können und wesshalb nun auch eine Zahl von Bildern übrigbleiben muss, bei denen man nicht mit Sicherheit entscheiden kann, von welchem beider Gedanken ihre Urheber ausgegangen sind. Was jedoch über dieses Kinder-Spiel des Eros hinaus liegt, wie die Verbindung mit Psyche als Spiel-Gefährtin, das Tragen von Attributen der Menschen oder anderer Götter und Heroen, das Eingehen auf die Handlungen und Stellungen jener Götter, Heroen oder Menschen, mit deren Attributen Eros und Psyche ausgerüstet sind: dies Alles war für die alte Kunst so lange unmöglich, als sie den Eros- und Psyche-Begriff nicht zu einer Idealisirung jener Kinder-Welt abgeschwächt hatte, die erst von ihr selbst an die Stelle der Sage und Wirklichkeit gesetzt worden war. Erst dann war es möglich, dass auch hier das eintrat, was wir unter ähnlichen Verhältnissen in der Regel finden; dass, nachdem einmal gewisse Motive und Compositionen, sowohl solche, in denen Eros und Psyche ursprünglich als ideale Repraesentanten einer phantastischen Kinder-Welt gedacht, als auch andere, in denen sie wirklich Eros und Psyche waren, allgemein geläufig geworden waren, das Bewusstsein dieses ganz verschiedenen Ursprungs mehrfach verloren ging und man selbst so verschiedene Motive in ein und dasselbe Bild vereinigte[2].

diese Vorstellungs-Weise wirklich bis zum Anfang des ersten Jahrhunderts v. Chr. zurückreichen sollte. Wenn ich auch in meiner Titul. Graec. Part. III. S. 28. am Inhalt des Epigramms im Allgemeinen keinen Anstoss hätte nehmen sollen, so ist mir doch unter allen erhaltenen Bildwerken dieser Art keins bekannt, welches über das erste christliche Jahrhundert zurückreichte. Denn der Eros mit dem Blitz auf dem Schild des Alkibiades (Plutarch: Alkib. c. 16.), der später nach Rom gekommen zu sein scheint (Plinius: H. N. XXXVI, 28.), fusste auf einer ganz anderen Vorstellung. Er sollte als Wappenschild anzeigen, dass Alkibiades das Wesen des Zeus und des Eros in sich vereine.

[1] Siehe Haupt in den Sitzungs-Berichten der kön. sächs. Gesellsch. der Wiss. 1849. S. 40. ff.

[2] Ich hebe hier nur das Silber-Gefäss in den Antiq.

Dass wir es aber wirklich in allen diesen Bildern, soweit sie nicht eine einfache Kinder-Welt vorführen, mit Eros und Psyche, nirgends, wie man noch gegenwärtig fast allgemein glaubt, mit Genien zu thun haben, ist mit leichter Mühe zu voller Gewissheit zu bringen. Es ist eine ausgemachte Sache, dass man so wohl den Genius, als auch den Daemon bald mit der Gestalt der Schlange, bald mit der des Erwachsenen dachte, so wie dass man dem Daemon in gewissen Fällen auch die Gestalt des Knaben verlieh. Ja es ist nicht unwahrscheinlich, dass diese Knaben-Gestalt des Letzteren zuweilen selbst geflügelt war. Allein für den römischen Genius wird die Voraussetzung einer solchen Gestalt bis jetzt auch nicht durch das Geringste unterstützt. Wohl aber wird durch das uns Erhaltene wenigstens das geradezu unglaublich, dass eine solche Vorstellung je zu einer allgemeineren Anerkennung gelangt sein könnte. Hingegen liegen in den Schmetterlings-Flügeln[1] der in diese Bilder aufgenommenen Mädchen, in dem häufigen Vorkommen noch anderer rein erotischer Attribute, wie Köcher, Bogen, Pfeile, Hasen, Tauben u. s. w., und in der Einmischung von einzelnen Motiven der Handlung, welche nur auf dem Eros- und Psyche-Begriff fussen können, eben so viele vollkommen zwingende Beweise dafür, dass das Alterthum in allen diesen Bildern nicht an Genien, sondern nur an Eroten gedacht hat. Endlich sprechen die Alten selbst, so oft sie Bilder dieser Art erwähnen, ausdrücklich nur von Eroten, nie von Genien. So heissen bei Philostratos[2] die Flügel-Knaben, welche in einem Gemälde Aepfel einärndend dargestellt waren, Eroten, und eben so in einem Epigramm[3] jene Flügel-Knaben, welche, wie es scheint, mit der Weinlese beschäftigt waren. Epigramme von Philippos[4] und Secundus[5] besprechen Kunstwerke, welche Knaben vorführten, die mit den Attributen verschiedener oberer Götter versehen waren und fassen diese ebenfalls als Eroten auf. Und ganz dasselbe lässt ein Epigramm, welches mit Unrecht Meleager's[6] Namen zu tragen scheint, deutlich erkennen, wenn es sich auch bei dem Namen Eros darum nicht schlechthin

du Bosphore Cimmér. Pl. 37. No. 1. hervor. Uebrigens sollte es nicht nöthig sein darauf erst aufmerksam zu machen, dass man mit Bildern dieser Art nicht etwa auch jene Kinder-Bildungen vermischen dürfe, welche weder auf der Vorstellung einer Kinder-, noch auf der einer Eroten-Welt fussen, sondern einzig dadurch veranlasst sind, dass die Alten für gewisse Begriffe, die sie personificirt darstellen wollten, in der Gestalt des Kindes einen besser entsprechenden Ausdruck zu finden glaubten, als in der des Erwachsenen. Ungeschick hat auch hier Verwirrung angerichtet, indem man z. B. die von Lukian (Rhetor. Praec. c. 6. καὶ ἡ Δόξα δὲ καὶ ἡ Ἰσχὺς παρέστωσαν, καὶ οἱ Ἔπαινοι περὶ πᾶσαν αὐτήν, Ἔρωσι μικροῖς ἐοικότες, πολλοὶ ἁπανταχόθεν περιπλεκέσθωσαν ἐκπετόμενοι. Ἦ που τὸν Νεῖλον εἶδες γραφῇ μεμιμημένον, αὐτὸν μὲν κείμενον ἐπὶ κροκοδείλου τινὸς ἢ ἱπποποτάμου, οἷοι πολλοὶ ἐν αὐτῷ, μικρὰ δέ τινα παιδία παρ' αὐτὸν παίζοντα, Πήχεις αὐτοὺς οἱ Αἰγύπτιοι καλοῦσι, τοιοῦτοι καὶ περὶ τὴν ῥητορικὴν οἱ Ἔπαινοι) erwähnten Ἔπαινοι und Πήχεις hierher gezogen hat, als ob es nicht auf der Hand läge, dass bei beiden die Kinder Gestalt und bei den ersteren auch die Beflügelung nur durch ihren eigenen Begriff veranlasst ist, und als ob nicht Lukian selbst ausdrücklich nur die äussere Aehnlichkeit der Gestalt der Ἔπαινοι und der Eroten hervorgehoben, nicht aber jene von dieser abgeleitet hätte. In eben diesem Sinne ist z. B. auch den Gestirnen in einem oft wiederholten Vasen-Gemälde (Lenormant: Elite céramogr. To. II. Pl. 111.) die Kinder-Gestalt gegeben; eben so auf der Apotheose Homers der Φύσις u. s. w.

1 Natürlich thut es der Beweiskraft dieses Moments keinen Eintrag, dass diese Schmetterlings-Flügel in einigen Fällen auch mit Vogel-Flügeln vertauscht sind, wie ja umgekehrt auch Eros zuweilen Schmetterlings-Flügel hat.

1 Imag. 1, 6.

2 Brunck: Adesp. No. 320.

3 Jacobs: Anthol. Palat. To. II. S. 691. No. 215.

4 Jacobs: Anthol. Palat. To. II. S. 690. No. 214.

5 Jacobs: Anthol. Palat. To. I. S. 431. No. 421. Vergleiche Stephani: Titul. Gr. Part. III. S. 23.

beruhigt, weil in jenem Falle der Flügel-Knabe zugleich den Namen dessen anzeigen sollte, dem das Denkmal galt.

Steht es aber einmal fest, dass die Alten in diesen Bildern Eroten, nicht Genien gemeint haben, so kann es auch nicht zweifelhaft bleiben, dass sie zu dieser Verwendung von Eros und Psyche eben auf dem von mir angezeigten Wege gelangt sind. Die zahllosen Bilder römischer Zeit, welche eine weder durch Beflügelung noch in anderer Weise dem Kreise von Eros und Psyche näher gerückte Kinder-Welt vorführen, zeigen zur Genüge, wie beliebt und geläufig den damaligen Künstlern diese Vorstellung war. Und dass ganz oder doch wesentlich dieselben Compositionen dieses Kreises bald mit, bald ohne Beflügelung wiederkehren, ja dass häufig dieselben Bilder geflügelte und ungeflügelte Kinder bunt unter einander mischen[1], lässt keinen Zweifel an dem engen Zusammenhang dieser Flügel-Wesen und jener Kinder-Welt übrig.

Diese Flügel-Kinder für Genien zu halten, gehört zu den vielen Irrthümern, in welche man leicht gerieth, als man zuerst begann, den Resten alter Kunst wieder Aufmerksamkeit zu schenken. Unglücklicher Weise bemächtigte sich zu gleicher Zeit auch die Kunst selbst dieser von den Antiquaren gegebenen Erklärung und beschenkte nun von da an bis auf den heutigen Tag herab die Welt mit einer Unzahl von Genien dieser Art. Dadurch ist diese Vorstellung in dem modernen Gedanken-Kreise so einheimisch geworden, dass die Meisten selbst jetzt noch nicht in Stande sind, sie bei der Betrachtung der Werke alt-klassischer Kunst fern zu halten[2]. Zwar bemerkte schon Visconti[3], dass die Alten selbst unter den Flügel-Knaben aller jener Bilder gar nicht Genien, sondern Eroten verstanden zu haben scheinen, und wenn ihm auch alle übrigen Beweis-Momente entgingen, so machte er doch schon auf eins der von mir angeführten Epigramme[4] aufmerksam, und deutete wenigstens flüchtig selbst darauf hin, dass der Gedanke, auf welchem diese ganze Verwendung der Eroten von Seiten der Kunst zu fussen

[1] Gewiss liegt in diesem Falle zuweilen nur eine Nachlässigkeit des Künstlers zu Grunde; oder die Flügel sind nur von der Zeit zerstört und in den nachlässigen Beschreibungen und Abbildungen unbeachtet geblieben; oder sie sind auch nur desshalb vom Künstler weggelassen worden, weil sie der gewählten Stellung und Gruppirung wegen schwer in Marmor auszuführen waren. Allein diese Vernachlässigung würde nicht gerade die Flügel betroffen haben, die Gruppirung hätte sich nach der Beflügelung, nicht diese nach jener richten müssen, wenn es nicht in allen diesen Fällen dem Künstler zunächst und hauptsächlich auf den Begriff des Kindes angekommen wäre, zu welchem der des Eros oder der Psyche hinzutreten oder nicht hinzutreten konnte, ohne dass dadurch die eigentliche Absicht eine wesentliche Modification erhalten hätte.

[2] So sagt z. B. Hr. Welcker: Alte Denkm. Th. II. S. 288. von dem für Bilder dieser Art gebräuchlichen Namen Genien: «*Der Ausdruck ist so verständlich und «bequem (?!), dass man ihn erfinden müsste, wenn er nicht «in Ermangelung* (?!) *eines bei den Alten üblichen von «dieser allgemeinen und unbestimmten Bedeutung schon «längst eingeführt wäre*».

[3] Mus. Pio-Clem. To. V. Tav. 13.

[4] Brunck: Adesp. No. 320. Ausserdem beruft er sich auf die Worte des Plinius: H. N. XXX, 155. «*Myos in eadem «aede Silenos et Cupidines*» und XXXVI, 41. «*Arcesilaum «quoque magnificat Varro, cujus se marmoream habuisse «leaenam aligerosque ludentis cum ea Cupidines, quorum «alii religatam tenerent, alii cornu cogerent bibere, alii «calciarent soccis, omnis ex uno lapide*». Allein das Werk des Mys gehört offenbar nicht hierher, da die Eroten als ganz eigentliche Eroten dem bakchischen Kreise nicht nur verknüpft werden konnten, sondern auch unzählige Male verknüpft worden sind. Und eben so wenig traten die Flügel-Knaben in dem Werke des Arkesilaos und in ähnlichen uns erhaltenen Bildern als Kinder auf, die in das Gebiet des Eros hinübergespielt sind, sondern als reine Eroten, in deren Handlung nur der Begriff des Knabenhaften accentuirt ist. Denn wirkliche Kinder spielen eben so wenig, wie überhaupt der Mensch, mit Löwen. Der

scheine, in der von ihr an die Stelle der Wirklichkeit oder der Sage gesetzten Kinder-Welt zu suchen sein möchte[1]. Allein trotz dieser richtigen Bemerkung kam er durch eine merkwürdige Begriffs-Verwirrung, in welcher sich vor Allem das Unvermögen sich von moderner Anschauungs-Weise frei zu machen kund giebt, zu dem Resultat, dass doch in allen diesen Bildern nicht Eroten, sondern Genien gemeint seien; und dieselbe unbegreifliche, sich durch ihren eigenen Widerspruch selbst aufhebende Behauptung ist seitdem bis auf die jüngste Zeit herab von den meisten Gelehrten immer wieder von Neuem vorgetragen worden. Mit Recht rügte Zoega[2] diesen Widerspruch und nannte die Flügel-Knaben dieser Bilder jeder Zeit Eroten. Allein auch er unterliess es, die übrigen die Gültigkeit dieses Namens beweisenden Momente aufzusuchen und genauer nachzuweisen, wie die alte Kunst zu einer solchen Verwendung von Eros und Psyche kommen konnte. Auch kann ich nicht finden, dass Jahn, welcher neuerdings Bilder dieser Art wiederholt besprochen und sich dabei stets des allein richtigen Namens Eroten bedient hat, das von Zoega Versäumte nachgeholt habe. Denn, wenn er sagt[3]: «*Eine so zu* «*sagen oberflächlichere Auffassung ihres Verhältnisses zu einander geht auch aus anderen Monumen*-«*ten hervor, in welchen Psyche gewissermaassen nur als das weibliche Gegenbild des Eros erscheint*», so wird man doch wohl erst fragen müssen, was denn diese «*so zu sagen oberflächlichere Auffas*-«*sung ihres Verhältnisses zu einander*» veranlasste und worin denn eigentlich diese, so wie jenes «*gewissermaassen*» bestehe. Daher kommt es ohne Zweifel, dass Jahn, so treffend er auch im Uebrigen eine Anzahl dieser Bilder besprochen hat, doch auch so manches Bild oder Motiv, welches entschieden auf der Vorstellung einer idealisirten Kinder-Welt fusst, aus dem eigentlichen Eros-Begriff abzuleiten sich bemüht und zuweilen den Eros selbst da gefunden hat, wo es schwer sein dürfte, eine Spur von ihm nachzuweisen. Schoemann hingegen hat, offenbar ohne Visconti's flüchtige Aeusserung zu kennen, das Princip dieser Bilder in der Hauptsache richtig aufgefasst, wenn er sagt[4]: «*Ich möchte indessen glauben, dass die alten Künstler selbst nicht be*-«*stimmt weder an solche* (Genien) *noch an Eroten gedacht, und dass sie bei all' dergleichen Bildern* «*nichts anders beabsichtigt haben, als ein alltägliches Treiben in gefälliger und gewissermaassen idea*-«*lisirter Erscheinung darzustellen, wo ihnen denn die anmuthigen Knabengestalten, überdies durch* «*die Beflügelung über das Gemeinmenschliche erhoben, ein schickliches Mittel boten, auch Geschäft* «*und Arbeit in dem Lichte eines heiteren Spieles erblicken zu lassen*». Um so mehr muss es auffallen, dass ein so besonnener Forscher unmittelbar darauf fortfahren konnte: «*Wollen wir aber* «*einmal einen bestimmten Namen für dergleichen Gestalten, so würde ich es immer noch für das rath*-

Grund-Gedanke ist offenbar, dass auch die grösste physische Kraft der der Liebe unterliegt. Dann ist aber auch der Begriff des Eros, nicht der des Kindes, oder einer Kinder-Welt das Princip dieser Compositionen.

[1] Mus. Pio-Clement. To. V. Tav. 13. S. 84. der Mailander Ausgabe sagt er von Flugel-Knaben dieser Art: «*Nous avons parlé ailleurs de la coutume qu'avaient les* «*artistes de représenter quelque fois par des enfants, com*-«*me pour en faire un amusement agréable, des sujets qui* «*devaient être attribués à des hommes. Le basrelief de ce* «*tombeau me parait être de ce genre*».

[2] Bassirilievi di Roma To. II. S. 184 ff.

[3] Archaeol. Beitrage S. 188.

[4] Ansichten über die Genien S. 4. Auch Ukert spricht in seiner trefflichen Abhandlung uber Daemonen, Heroen und Genien (Abhandl. der hist.-phil. Classe der kon. sachs. Ges. der Wiss. Th. I. S. 217.) seine Uebereinstimmung hiermit aus.

«samste halten, sie Genien zu nennen. Wenigstens läuft man dabei nicht Gefahr, dem Künstler etwas «seiner Intention vielleicht ganz Fremdes unterzuschieben». Eine Aeusserung, die in der That ganz unerklärlich sein würde, wenn nicht Schoemann dadurch, dass er nicht einmal den Versuch macht, auch nur eins der für Eros sprechenden Momente zu entkräften, zeigte, dass ihm diese ganz unbekannt geblieben sind.

Dass diese in römischer Zeit so beliebte Mode auch auf zahlreiche Bilder an den Grabdenkmälern einwirkte, ist natürlich. Wie man aber zum Schmuck des Grabes gewählte Darstellungen jeder anderen Art in diese Form fasste, so geschah dasselbe natürlich auch bei jenen, welchen die Vorstellung von einer jenseits zu erwartenden αἰώνιος μέθη oder von einem durch die Nachwirkungen des Weins versüssten Todes-Schlaf zu Grunde liegt.

Ich gebe zunächst eine Zusammenstellung der wichtigsten Bildwerke, welche hierher gehören.

Athen.

1. Fragment, wahrscheinlich von einem Sarkophag-Deckel, jedenfalls von einem Grabdenkmal. Stackelberg: Gräber der Hellenen. Taf. 1. No. 1. Wieseler: Denkmäler Th. II. No. 663.

*2. Grosser Sarkophag von weissem Marmor, im Theseion unter No. 552. aufbewahrt, 2,03 lang, 1,01 hoch, 0,93 tief. Eine von mir ausgeführte Zeichnung gebe ich auf Taf. II., die Vorder-Seite unter No. 1., die Neben-Seiten unter No. 2. und 3. und die Rück-Seite unter No. 4. Die Ausführung zeigt neben vieler Gewandtheit und Sicherheit auch einen kaum geringeren Mangel an Geist und feinerem Formen-Gefühl, und in manchen Einzelheiten selbst Nachlässigkeit. Das Aergste dieser Art ist, dass die rechte Hand des Knaben, welcher ein zwischen Flöte und Horn schwankendes Instrument bläst, verkehrt ausgeführt ist. Das Relief ist sehr hoch, so dass einzelne ganz frei stehende Theile abgebrochen sind. Die Rückseite ist, wie gewöhnlich, besonders flüchtig behandelt. Der zu diesem Sarkophag gehörende Deckel wird unter No. 551. aufbewahrt. Auf ihm ruht in ganz liegender Stellung eine vielfach zerstörte weibliche Figur, die mit einem Untergewand mit kurzen Aermeln bekleidet ist. Mit diesem Sarkophag wird wahrscheinlich ein zweiter zusammen gefunden sein, der auch im Theseion unter No. 576. aufbewahrt wird. Er ist nicht nur im Wesentlichen von derselben Grösse, sondern zeigt auch einen ganz ähnlichen Stil. Jedoch ist an ihm nur die Vorder-Seite mit Sculptur versehen: in der Mitte ein Eichbaum, auf welchem Vögel sitzen, während sich eine Schlange an ihm in die Höhe windet; daneben kämpft an der einen Seite ein Kentaur mit einem Löwen, an der anderen ein zweiter Kentaur mit einem Tiger; unter dem ersteren verfolgt ein Hund einen Hasen, unter dem zweiten greift ein anderer Hund ein wildes Schwein an. Dieser Sarkophag ist 2,01 lang, 0,77 hoch und 0,72 tief. Der dazu gehörende Deckel wird unter No. 575. aufbewahrt und zeigt eine liegende männliche Figur, die mit einem Obergewand bekleidet ist. Auch diese ist vielfach verletzt.

*3. Zwei kleine Fragmente eines ähnlichen Sarkophags, im Theseion unter No. 306. und 307. aufbewahrt. Das eine Fragment zeigt den unteren Theil eines hinsinkenden und eines zweiten Knaben, der jenen unterstützt, beide von der Scham abwärts; das andere denselben Theil eines Knaben, der nach der Rechten des Beschauers hin schreitet.

*4. Basis von weissem Marmor, auf der Akropolis unter No. 2564. aufbewahrt, 0,16 hoch, 0,47 lang, 0,36 dick. An der Vorderseite sieht man fünf nackte Knaben, von denen drei noch deutliche Spuren von Flügeln zeigen, in lebendiger Gruppirung und in einem Stile ausgeführt, der dem des Sarkophags No. 2. ganz ähnlich ist. Der erste (wenn man von der Linken des Beschauers beginnt und nach der Rechten fortschreitet) steht dem Beschauer zugewendet und ist an Händen und Füssen stark beschädigt; der zweite steht nach Rechts des Beschauers mit vorgestreckten Armen, die ohne Zweifel ein musikalisches Instrument hielten; der dritte steht die Doppel-Flöte blasend nach Links des Beschauers; der vierte sitzt auf einer Erhöhung, den Kopf auf die rechte Hand gestützt; der fünfte endlich steht dem Beschauer zugewendet, indem er in der Linken einen Palm-Zweig hält. Zwischen den beiden letzten steht ein zweihenkliges Gefäss. Die Köpfe aller Knaben sind ganz verwischt und es kann nicht zweifelhaft sein, dass, wenn das Relief besser erhalten wäre, auch mehr rein bakchische Attribute zu sehen sein würden. Der ganze Block bildete ursprünglich gewiss die Basis eines sehr ähnlichen Werks, wie das unter No. 39. aufgeführte, und gehörte mithin wahrscheinlich zu einem Grabdenkmal.

Neapel.

5. Sarkophag. Archaeol. Zeitung 1850. S. 214. Taf. 20.

Capua.

6. Sarkophag, abgebildet bei Gerhard: Unedirte Bildwerke Taf. 91. No. 2—4. Die vier an die Ecken vertheilten Victorien stehen natürlich hier, wie an hundert anderen Sarkophagen, mit dem übrigen Bilder-Schmuck in gar keinem Zusammenhang, sondern haben nur den tektonischen Zweck, die Ecken in angemessener Weise zu verzieren.

Rom.

*7. Vatican, Sarkophag. Mus. Pio-Clem. To. V. Tav. 13. Millin: Gal. Myth. Pl. 69. No. 272. Guigniaut: Rel. d'ant. Pl. 125. No. 486. Bunsen: Beschreibung Roms. Th. II, 2. S. 146. No. 73.

*8. Vatican, Sarkophag-Platte. Pistolesi: Il Vaticano descritto To. IV. Tav. 41. Gerhard: Unedirte Bildwerke Taf. 92. No. 2. Bunsen: Beschreibung Roms Th. II, 2. S. 56. No. 249.

*9. Vatican, Sarkophag-Deckel. Bunsen: Beschreibung Roms Th. II, 2. S. 43. No. 67. Wenngleich die von Inghirami: Mon. Etr. To. VI. Tav. J 4. No. 2. gegebene Abbildung eines Sarkophags-Deckels, dessen Aufbewahrungs-Ort nicht angegeben wird, in mehreren Einzelheiten

von diesem abweicht, so sind diese Abweichungen doch der Art, dass sie leicht nur durch Nachlässigkeit des Zeichners entstanden sein könnten. Ich wage daher nicht mit Sicherheit zwei verschiedene Sarkophag-Deckel anzunehmen.

*10. Vatican, Fragment einer Sarkophag-Platte, von ordinärer Ausführung. Erhalten sind noch drei, nicht geflügelte Knaben, von denen der erste (wenn man zur Rechten des Beschauers beginnt und nach der Linken fortschreitet) die Lyra spielt, der zweite die Doppel-Flöte bläst, der dritte auf der Schulter einen Schlauch trägt und in der Linken ein Pedum hält. Neben diesem ein nach ihm aufblickender Tiger; neben dem zweiten am Boden eine Maske. Bunsen: Beschreibung Roms Th. II, 2. S. 66. No. 444.

*11. Vatican, Sarkophag-Platte. Bunsen: Beschreibung Roms Th. II, 2. S. 68. No. 469.

*12. Vatican, Sarkophag. Zu der in Bunsen's Beschreibung Roms Th. II, 2. S. 35. No. 107. gegebenen Beschreibung ist hinzuzufügen, dass der Pan und der Satyr, welche an den Neben-Seiten des Sarkophags ausserhalb der beiden Löwen-Köpfe angebracht sind, als Erwachsene, hingegen die sechs Figuren, welche das zwischen den beiden Löwen-Köpfen angebrachte Haupt-Bild ausmachen, als Kinder dargestellt sind. Die Mitte dieses Bildes nehmen zwei nackte, ungeflügelte Knaben ein, von denen der eine, wie auf No. 1. u. s. w., in die Arme des anderen sinkt. Der Sinkende scheint in der Rechten einen Kranz zu halten, der jedoch sehr zerstört ist; am Boden liegt ein umgefallener Krug. Rechts des Beschauers eilt ein anderer, geflügelter Knabe auf den Sinkenden zu und fasst dessen linke Hand. Hinter diesem ein Pan in Knaben-Gestalt, die Rechte in die Höhe streckend, in der Linken eine Syrinx haltend. Links des Beschauers steht ein nackter, geflügelter Knabe, der mit der Rechten eine Fackel schwingt und dann folgt ein auf diesen mit vorgestreckten Armen zueilendes ungeflügeltes Mädchen, das mit einem gegürteten Unter- und einem zurückfliegenden Ober-Gewand bekleidet ist.

*13. Vatican, Aschen-Gefäss. Venuti: Monum. Matthei. To. III. Tab. 60. No. 3. Zoega's Abhandl. S. 378. Bunsen: Beschreibung Roms Th. II, 2. S. 252. No. 29. Archaeol. Zeitung 1848. Taf. 22. No. 1. Wieseler: Denkmäler Th. II. No. 669.

14. Vatican, Relief-Fragment wohl von einem Grabdenkmal. Bunsen: Beschreibung Roms Th. II, 2. S. 45. No. 95.

15. Vatican, Relief-Fragment wohl von einem Grabdenkmal. Bunsen: Beschreibung Roms Th. II, 2. S. 68. No. 466.

16. Vatican, Fragment. Bunsen: Beschreibung Roms Th. II, 2. S. 108. No. 25.

17. Vatican, Fragment. Bunsen: Beschreibung Roms Th. II, 2. S. 110. No. 68.

*18. Capitol, Sarkophag-Fragment. Foggini: Mus. Capitolino To. IV. Tav. 47. Bunsen: Beschreibung Roms Th. III, 1. S. 194.

*19. Capitol, Aschen-Gefäss. Venuti: Monum. Mattheiana To. III. S. 1. Foggini: Mus. Capitolino To. IV. Tav. 57. Antonini: Vasi antichi To. II. Tav. 2—4. Bunsen: Beschreibung Roms To. III, 1. S. 167. No. 29. Milman: Horatii Opera S. 352.

*20. Lateran, Cippus, theilweise von Gerhard: Hyperboreisch-römische Studien Th. I. S. 144. und von mir im Bullet. hist.-philol. de l'Ac. de St. Pétersbourg To. IX. S. 220. = Mélanges gréco-rom. To. I. S. 188. beschrieben. Hier ist nur hinzuzufügen, dass an der einen Neben-Seite zwei nackte, ungeflügelte Knaben angebracht sind, von denen der eine, wie auf No. 1., trunken und besinnungslos in die Arme des anderen sinkt. Der den sinkenden unterstützende Knabe hat einen dicken Kranz um den Hals. An der anderen Seite sieht man zwei nackte, geflügelte Knaben eng gruppirt. Sie halten ein Pedum in der Hand und ziehen einen Panther am Schwanze in die Höhe.

21. Palast Barberini, Sarkophag. Bunsen: Beschreibung Roms Th. III, 2. S. 430.

*22. Palast Mattei, Aschenkiste. Montfaucon: Ant. Expl. Suppl. To. II. Pl. 29[a]. Venuti: Monum. Matthei. To. II. Tab. 72. Bunsen: Beschreibung Roms Th. III, 3. S. 530. Der Deckel des Gefässes, in Form eines Kissens, wodurch man es zu einem Sessel hat machen wollen, ist offenbar modern.

*23. Palast Mattei, Sarkophag-Platte. Venuti: Monum. Matth. To. III. Tab. 47. Bunsen: Beschreibung Roms Th. III, 3. S. 524.

*24. Villa Albani, Sarkophag-Platte. Galleria Giustiniani To. II. Tav. 128. Zoega: Bassirilievi Tav. 90. Bunsen: Beschreibung Roms Th. III, 2. S. 533. Milman: Horatii Opera S. 151.

25. Piazza Torlonia, Sarkophag. Archaeol. Intelligenz-Blatt 1833. No. 5. S. 39. Archaeol. Zeitung 1848. S. 353. Taf. 23.

26. Sarkophag-Platte, deren Aufbewahrungs-Ort nicht näher angegeben ist. Gerhard: Unedirte Bildwerke Taf. 92. No. 1. Ich habe mir in meinen Papieren angemerkt, dass sich in die Wand eines von den Nebengebäuden der Villa Medici eine Sarkophag-Platte dieser Art eingemauert findet, ohne die Composition im Einzelnen zu beschreiben. Ich vermuthe, dass dies die hier angeführte Platte ist.

Florenz.

*27. Uffizi, Sarkophag. Gori: Inscript. Etrur. Tab. 30. Das Gesicht des mittelsten Knaben, welcher die Leier hält, ist, wie bei No. 6., nicht ausgeführt, weil es bei einstiger Benutzung die Züge des Todten erhalten sollte.

Pisa.

28. Sarkophag. Lasinio: Sculture del Campo santo di Pisa. Tav. 50. Gerhard: Unedirte Bildwerke Taf. 88. No. 2.

29. Sarkophag. Lasinio: Sculture del Campo santo di Pisa. Tav. 141.

Venedig.

*30. Palast Grimani, kleines Relief-Fragment, wahrscheinlich von einem Aschen-Gefäss.

Man sieht noch zwei nackte ungeflügelte Knaben, von denen der eine, wie auf No. 1., trunken und besinnungslos in die Arme des andern sinkt. An dem einen bemerkt man ein kleines Stück flatterndes Gewand. Von beiden hinweg schreitet heftig eine nackte männliche Figur, mit den Körperformen der Erwachsenen. Ob jedoch dieses Stück der Platte wirklich zu jenem gehört, mit dem es jetzt vereinigt ist, konnte ich bei der Höhe, in welcher dieses Relief eingemauert ist, nicht deutlich erkennen. Thiersch: Reisen in Italien S. 256. Ungenau Rink im Kunstblatt 1828. S. 166. No. 13.

Paris.

31. Sarkophag-Platte, im siebzehnten Jahrhundert im Besitz der Herzöge von Guise. Tristan: Histoire generale des empereurs. Additions pour le To. II. S. 3. Montfaucon: Antiq. Expl. Suppl. To. I. Pl. 55. No. 2.

32. Relief-Fragment, ohne Zweifel von einem Grabdenkmal, früher in demselben Besitz, wie das vorhergehende Relief. Tristan: Histoire generale des empereurs. Additions pour le To. III. S. 2. Montfaucon: Antiq. Expl. Suppl. To. I. Pl. 55. No. 3.

33. Louvre, Sarkophag-Fragment. Bouillon: Musée des Antiques To. III. Basreliefs Pl. 14. Clarac: Musée de sculpture Pl. 132. No. 112. Gerhard: Unedirte Bildwerke Taf. 88. No. 3. Wieseler: Denkmäler II, 641. Zwei andere in demselben Museum befindliche Fragmente (Clarac: Musée de sculpture Pl. 184. No. 44. und 220.) gehören, wie die von mir unter No. 23., 24. und 28. angeführten Bildwerke beweisen, wenigstens zu einem ganz ähnlichen, wahrscheinlicher jedoch zu demselben Sarkophag, von welchem dies Fragment stammt.

34. Louvre, Relief-Fragmente, ohne Zweifel von einem Sarkophag. Bouillon: Musée des Antiques To. III. Basreliefs Pl: 14. Clarac: Musée de sculpture Pl. 182. No. 24.

35. Louvre, Cippus. Fabretti: Inscriptiones S. 142. No. 151. Osann: Sylloge Inscr. S. 380. No. 73. Clarac: Musée de sculpture Pl. 187. No. 103. und Pl. 251. No. 103.

36. Louvre, Sarkophag-Platte. Clarac: Musée de sculpture Pl. 192. No. 164.

London.

37. Sarkophag, mit der Townley'schen Sammlung in das Britische Museum gebracht, zuerst abgebildet auf einem der noch von Townley selbst besorgten Kupfer-Tafeln. Millin: Gal. Myth. Pl. 45. No. 199. Marbles of the Brit. Museum To. V. Pl. 9. No. 3. 4. 5. Inghirami: Monumenti Etruschi To. VI. Tav. P2. Guigniaut: Relig. d'antiq. Pl. 102. No. 409. Boettiger: Kunst-Mythologie Th. II. S. 440ff. Jahn: Archaeol. Beitr. S. 174. Sitzungs-Berichte der kön. sächs. Gesellschaft der Wiss. 1851. S. 174[1].

[1] Auf seine Haupt-Elemente reducirt kommt dieses Bild auch auf einer Gemme vor, die nur durch eine Glas-Paste (Winckelmann: Descr. des p. gr. de Stosch. S. 155. No. 872. Stosch. Abdrücke II, 872. Raspe: Catalogue de Tassie No. 7206.) bekannt ist. Das Original, von welchem die Paste genommen ist, muss man dem Abdruck zu Folge für antik halten.

38. Sarkophag im Britischen Museum. Marbles of the British Museum To. X. Pl. 47.

Cambridge.

39. Basis einer Statue, die wahrscheinlich als Schmuck eines Grabes gedient hat, wenn sich auch keine Inschrift daran befindet. Diese wird an einem anderen Theile des Grabdenkmals, von welchem diese Basis nebst ihrer Statue nur einen Theil bildete, angebracht gewesen sein. Von Pashley aus Kreta nach England gebracht, und in dessen Travels in Crete To. II. S. 1. abgebildet.

Von unbestimmtem Aufbewahrungs-Ort.

40. Sarkophag, bei Rom gefunden. Montfaucon: Antiq. Expl. Suppl. To. V. Pl. 53.

41. Sarkophag, abgebildet bei Cavaceppi: Raccolta d'antiche statue To. III. Tav. 38.

Diese Reihe lässt ohne Zweifel noch so manche Erweiterung zu. Namentlich ist Nichts häufiger, als dass die an Grabdenkmälern angebrachten Darstellungen des bakchischen Thiasos unter erwachsene Theilnehmer auch einzelne geflügelte oder ungeflügelte Knaben mischen[1]. In den meisten Fällen geben sich diese durch Handlung und Gruppirung als reine Eroten, oder eben dadurch, so wie durch ihre Körper-Bildung, als junge Satyrn zu erkennen. Es kommen jedoch auch Bilder vor, in denen sie zwar durch ihre Beflügelung zeigen, dass sie als Eroten gedacht sind, zugleich aber durch ihre Handlung, dass nicht allein dieser Begriff, sondern eine ähnliche oder dieselbe Vorstellungs-Weise zu Grunde liegt, wie bei den in Rede stehenden Bildern. Ich gehe aber hier nicht näher auf diese Compositionen ein, weil es mir wichtiger scheint, für's Erste den Blick durch Beschränkung auf das Wesentliche zu schärfen, als eine grössere Fülle von Bildwerken, welche die Frage nicht einmal weiter fördern würden, in Betracht zu ziehen und dadurch die Gefahr der Zersplitterung herbeizuführen. Hingegen die in nicht geringer Zahl erhaltenen Grabdenkmäler, welche mit Darstellungen einer von Kindern abgehaltenen Weinlese geschmückt sind, gehören gar nicht hierher. Denn zunächst ist wenigstens so viel einleuchtend, dass bei diesen der Accent nicht nothwendig auf dem bakchischen Genuss zu liegen braucht, sondern eben so gut auf dem der Ernte liegen kann. Ist aber das Letztere der Fall, so können diese Bilder nicht wohl eine andere Absicht haben, als die, den Tod der Ernte gleichzusetzen, in so fern er einen ähnlichen Abschnitt für das Leben der Menschen bildet, wie die Ernte für das der vegetabilischen Natur, mithin namentlich daran zu erinnern, dass der Mensch aus dem Tode eben so zu neuem Leben erwache, wie die Natur aus dem Winter-Schlafe. Und dass dies wirklich der Sinn jener Bilder ist, wird vorzüglich durch zwei Umstände wahrscheinlich. Eines Theils finden wir die Knaben statt der Trauben auch Oliven einernten[2], anderen Theils benutzt eine namhafte Zahl von Grabdenkmälern das Bild

[1] Z. B. Millin: Gal. Mythol. Pl. 63. No. 268. 241. Pl. 64. No. 242. 243. Pl. 65. No. 244. 264. Pl. 68. No. 260. Pl. 69. No. 261. Pl. 70. No. 267.

[2] Millin: Voyage au midi de la France LXI, 3. Gal. Myth. Pl. 85. No. 141.

der Wein-Ernte nur als Beigabe für die Bilder der Jahres-Zeiten[1] oder der Monate[2]. Wenn daher zuweilen Dionysos selbst als Mittelpunkt der Handlung erscheint[3] oder sich ein diesem Gott dargebrachtes Opfer an sie anschliesst[4], so braucht dies eben nur hinzugefügt zu sein, um den göttlichen Vorsteher nicht zu vernachlässigen, unter dessen Schutz die dargestellte Handlung vor sich geht, nicht aber, weil an die Stelle des sonst festgehaltenen Grund-Gedankens ein anderer getreten wäre. Wohl aber mussten hier die Bilder berücksichtigt werden, welche zwar die Gesammthandlung in die Kinderwelt versetzen, aber doch auch einzelne Erwachsene aufgenommen haben. Denn wenngleich diese, wie die zuerst genannten, die Kinder-Welt nicht schlechthin an die Stelle der erfahrungsgemässen, sondern daneben stellen, so ist doch bei ihnen die Kinder-Welt die Haupt-Sache und die Verknüpfung beider verschiedenen Vorstellungen bald durch den Wunsch, wenigstens von dem, welchem das Denkmal galt, die äussere Erscheinung möglichst treu wiederzugeben (No. 5. 22. 36. 38.), bald dadurch mehr oder weniger entschuldigt, dass die Anlage des Ganzen einzelne Figuren mit grösserer oder geringerer Entschiedenheit von den übrigen trennt (No. 12. 36. 41. und vielleicht auch No. 30.). Endlich liegt auch darin kein wesentlicher Unterschied des Gedankens, wenn einige Künstler (No. 6. 11. 12.) die Knaben durch ihre Körperformen dem Jünglings-Alter näher, als gewöhnlich, gerückt haben[5].

Ueberblickt man nun die in diesem Verzeichnisse zusammengestellten Bildwerke, so tritt vor Allem auch hier wieder das deutlich hervor, dass die dieser Kinder-Welt bald verliehene, bald versagte Beflügelung kein wesentliches Moment, sondern nur eine veränderliche Zugabe des Grundgedankens bildet. Besonders fühlbar wird dies, wenn man beachtet, wie wenige dieser Denkmäler die Beflügelung bei allen Kindergestalten durchführen[6] oder weglassen[7], wie viele hingegen beflügelte und unbeflügelte Kinder unter einander mischen. Immerhin mag dies zum Theil nur durch die Stellung gewisser Figuren veranlasst sein, bei einem anderen Theil mögen die Flügel nur verwittert, oder in ungenauen Abbildungen und Beschreibungen übergangen sein. Bringt man aber auch diese Fälle in Abzug, so bleibt doch immer eine namhafte Zahl anderer übrig, bei denen man mit keiner dieser Entschuldigungen auskommt und doch ein principieller Unterschied des Begriffs trotz aller Gewaltsamkeit nicht hineinzuerklären ist. Ja es kehren häufig ganz dieselben Gestalten unter ganz oder doch wesentlich denselben Umständen wieder, und sind dabei das eine Mal geflügelt, das andere Mal ungeflügelt. Wer wird z. B., um

[1] Z. B. Venuti: Monum. Matthaei. To. III. Tab. 23. No. 1. Clarac: Musée de sculpt. Pl. 146. No. 116. Natürlich sind die den Darstellungen der Jahres-Zeiten verbundenen bakchischen Knaben eben so gemeint, auch wenn sie nicht gerade mit der Ernte beschäftigt erscheinen.

[2] Gori: Inscr. Etrur. Tab. 32. Die zehn Knaben können hier natürlich nicht die vier Jahres-Zeiten vorstellen. Hingegen ist es glaublich, dass noch zwei andere an dem fehlenden Theile des Sarkophags angebracht waren, so dass ursprünglich die Zwölf-Zahl vollständig war.

[3] Z. B. Gerhard: Unedirte Bildwerke Taf. 88. No. 1.

[4] Z. B. Venuti: Monum. Matth. To. III. Tab. 46.

[5] Ausserdem gehören in diese Reihe auch jene Darstellungen des von Knaben ausgeführten bakchischen Thiasos, in welchen Herakles auftritt. Da diese aber im folgenden Abschnitt nochmals betrachtet werden müssen, und dort ein vollständigeres Licht, als hier, erhalten werden, so habe ich sie hier ganz übergangen.

[6] Mit Sicherheit kann dies unter den hier zusammengestellten nur von No. 5. 8. 33. 35. und 38. gesagt werden.

[7] Dies gilt bestimmt von No. 2. 9. 10. 14. 18. 30. 32. 38. 39. und, wie es scheint, von No. 11. und 15.

nur ein paar Züge dieser Art hervorzuheben, bezweifeln, dass die wichtigste Gruppe dieses ganzen Bilder-Kreises, der in einen Schlaf der Trunkenheit hinsinkende Knabe, der bald von einem bald von zweien seiner Begleiter unterstützt wird, überall denselben Gedanken auszusprechen bestimmt sei? Und dennoch ist diese Gruppe bald nur aus geflügelten[1], bald nur aus ungeflügelten[2] Knaben, bald endlich aus beiden zugleich[3] zusammengesetzt. Auf dem Sarkophag No. 2. kehren zwei Knaben genau in derselben künstlerischen Durchbildung wieder, wie auf dem Sarkophag No. 8., das erste Mal jedoch ungeflügelt, das zweite Mal geflügelt, offenbar eben nur darum, weil der eine Künstler auch den übrigen Knaben keine Flügel gab, der andere aber sie damit versah. Wie ernstlich man es hingegen mit der allgemeinen Vorstellung einer Kinder-Welt meinte, zeigt namentlich auch der Umstand, dass auf No. 18. und 25. selbst die Kentauren knabenhaft gebildet sind. So liefert auch diese kleine Bilder-Reihe einen neuen Beweis für die Gültigkeit der im Vorhergehenden ausführlicher gerechtfertigten Auffassung einer der reichsten Gruppen antiker Kunst-Werke überhaupt.

Ist aber demnach diese ganze Kinder- und Eroten-Welt eben Nichts als eine für jeden beliebigen der Wirklichkeit oder der Sage entlehnten Inhalt anwendbare Kunst-Form, die diesem nur einen höheren Reiz zu geben sucht, so kann es schon darum keinen Augenblick zweifelhaft sein, dass der hier zusammengestellten Reihe von Grabdenkmälern im Uebrigen ganz derselbe Gedanke zu Grunde liegt, wie den beiden ersten Classen, die offenbar als Vorbilder gedient haben; dass sie mithin ebenso, wie jene, bald die αἰώνιος μέθη des künftigen Lebens vorführen, bald den Todes-Schlaf als einen durch die Nachwirkungen bakchischer Genüsse versüssten Schlaf darstellen wollen. Und könnte noch ein Zweifel an dieser Absicht übrig bleiben, so würde er durch mehr als einen Zug dieser Bilder selbst beschwichtigt werden. Was könnte die eben erwähnte, so oft[4] wiederkehrende Gruppe des trunken taumelnden Knaben, der von

[1] No. 6. 8. 35.

[2] No. 2. 12. 20. 30. 41. und, wie es scheint, auch No. 15.

[3] No. 1. 7. 26. 27. 29. Ohne Gewicht hierbei ist der ungeflugelte Trunkene von No. 22., da sein Bart beweist, dass er gar nicht als Knabe gedacht ist. Zu beachten aber ist, dass bei No. 1. 26. und 29. der haltende Knabe geflügelt, der sinkende ungeflugelt ist, offenbar nur darum, weil an dem Letzteren seiner Stellung wegen ohnehin wenig von den Flügeln zu sehen sein würde. Hingegen bei No. 27., wo dies nicht der Fall ist, sind die Flügel gerade umgekehrt dem sinkenden Knaben gegeben, dem haltenden aber versagt, und bei No. 7. ist einer der haltenden Knaben geflügelt, der andere nicht, während an dem sinkenden Spuren eines Flugels zu bemerken sind. Man kann hieraus ersehen, was von der von Hrn. Gerhard im Text zu seinen Unedirten Bildwerken S. 255. Note 32. vorgetragenen, von Jahn: Archaeol. Beiträge S. 249. leider nicht nur wiederholten, sondern sogar noch uberbotenen Behauptung zu halten ist. Was Jahn als das «*durchgehends*» Festgehaltene bezeichnet, dass der sinkende Knabe ungeflugelt, der haltende geflügelt sei, findet in der That unter vierzehn Fallen nur drei Mal Statt, wozu nur noch die Lampe bei Passeri: Lucernae To. II. Tab. 41. kommt. Hingegen auf einem Carneol (Winckelmann: Descr. des p. gr. de feu Stosch S. 155. No. 871. Stosch. Abdr. II, 871.) sind beide Knaben mit Flügeln versehen, der taumelnde mit Vogel-, der haltende mit Schmetterlings-Flügeln. Winckelmann erklärte den letzteren eben dieser Flügel wegen für Psyche. Allein die Figur ist offenbar unbekleidet, was der Psyche nicht zukommt, und bekanntlich werden auch dem Eros zuweilen Schmetterlings-Flügel gegeben. Ob der sehr kleine Stein antik ist, kann nach dem Abdruck nicht mit Sicherheit entschieden werden, doch ist es nicht unwahrscheinlich.

[4] No. 1. 2. 3. 6. 7. 8. 12. 15. 20. 22. 26. 27. 29. 30. 35. 41. In ähnlicher Weise sehen wir auf No. 28. zwei Knaben berauscht am Boden liegen, und, wie es scheint, sinkt einer auch auf No. 23. und 33. trunken hin.

einem oder zwei anderen unterstützt wird, Anderes sagen wollen, als dass der Schlaf des Abgeschiedenen, an dessen Denkmal sie angebracht ist[1], eben so zu denken sei, wie der Schlaf, in welchen jener Knabe sinkt? dass der Todes-Schlaf eben jene παῦσις λύπης, jene λήθη τῶν καθ' ἡμέραν κακῶν gewähre, welche man vorzugsweise in dem auf den Genuss des Weins folgenden Schlafe fand[2]? Wodurch könnte diese Auffassung eine bessere Bestätigung erhalten, als dadurch, dass dieser Knabe meistens den Mittelpunkt der ganzen Composition einnimmt und sein Gesicht an einem auf Vorrath gearbeiteten Sarkophag (No. 7.) unausgeführt gelassen ist, um bei einstiger Verwendung die Gesichtszüge des Verstorbenen zu erhalten? Kann es ein den wiederholt angeführten Worten **Hesiod's**[3]:

> αἰεὶ δὲ πόδας καὶ χεῖρας ὁμοῖοι
> τέρποντ' ἐν θαλίῃσι κακῶν ἔκτοσθεν ἁπάντων·
> θνῆσκον δ' ὡς ὕπνῳ δεδμημένοι,

besser entsprechendes Bild geben, als dieses?

Hr. **Gerhard** freilich sagt, dass der sinkende Knabe «*noch irdisch berauscht*» sei[4], dass er «*von der Schwere der irdischen Sinne und der Betäubung des Lebens noch nicht völlig gelöst, von* «*seeligen Gefährten unterstützt werde, deren übriger Zug im Tanz und mit den Festzeichen eines* «*bakchischen Gastmahls zu jener Seeligkeit hinübergeleitet, welche die Mysterien des Gottes verbürg-* «*ten*»[5], und meint, dass «*für alle jene bakchischen Grabreliefs, für die man einen Bezug auf Myste-* «*rien ablehnen will, nur die Voraussetzung eines elysischen Taumellebens, eines weinseligen Elysiums* «*übrig bleiben würde, welches bei aller Zügellosigkeit des verfallenden Heidenthums ohne seine Recht-* «*fertigung durch Dionysos als mystischen Erd- und Unterwelts-Gott römischer so wenig als griechi-* «*scher Gedanken- und Bilder-Fülle zugemuthet werden darf*[6]». Nach dieser Auffassung wäre also die Absicht jener Gruppe, die Trunkenheit als einen nur dem diesseitigen Leben angehörenden, dem künftigen aber fremden Zustand hervorzuheben, den Tod als ein Erwachen aus der Trunkenheit des diesseitigen Lebens zu einem neuen Genuss des Weins und anderer bakchischer Freuden darzustellen, mit welchem keine Trunkenheit mehr verbunden sein werde. Der Glaube an diese Freuden im künftigen Leben aber soll nur der Mysterien-Lehre, nicht der gewöhnlichen Vorstellungs-Weise des Volks angehören und nur durch diesen Zusammenhang mit Mysterien gerechtfertigt werden können. Die letzte Behauptung fusst offenbar auf einer bekann-

[1] Natürlich bleibt der Sinn derselbe, auch wenn die Gruppe auf einer Lampe oder einem geschnittenen Stein (siehe S. 108.) wiederholt wird, um so mehr, da ja auch sonst beim Schmuck der Lampen vielfach darauf Rücksicht genommen ist, dass sie den Verstorbenen in das Grab mitgegeben werden sollten. Auf dem Sarkophag No. 2. hätte man hiernach freilich ein taumelndes Mädchen, nicht einen Knaben erwarten sollen. Denn der Deckel beweist, dass das Denkmal einer Frau angehört. Allein bei so conventionellen Bildern finden wir unzählige Male Rücksichten dieser Art vernachlässigt. Haben doch z. B. auf einem Vaticanischen Sarkophag (Mus. Pio-Clem. To. IV. Tav. 15.) nicht einmal die als Kinder gebildeten Musen die Gestalt kleiner Mädchen, sondern die von Knaben erhalten.

[2] Siehe oben S. 33.

[3] Opera et dies 114 ff.

[4] Text zu den Unedirten Bildwerken S. 244.

[5] **Bunsen's** Beschreibung Roms Th. II, 2. S. 146.

[6] Archaeol. Zeit. 1848. S. 354.

ten, jetzt aber doch längst beseitigten Ansicht über das Wesen der Mysterien überhaupt. Ausserdem lehren uns die im Vorhergehenden beigebrachten Nachweise, dass jener Glaube an materielle Genüsse im jenseitigen Leben durchaus nicht nur den Mysterien angehörte, sondern auch ausserhalb derselben in den weitesten Kreisen verbreitet war; ja dass man ausdrücklich den Mysten nur eine Art von προεδρία bei diesen Freuden zuschrieb[1]. Auch müsste man dafür einen Beweis wünschen, dass irgend ein Grieche oder Römer, der einmal dem jenseitigen, wie dem diesseitigen Leben den Genuss des Weins und anderer bakchischer Freuden beimass, doch darin einen Gegensatz zwischen beiden Arten des Daseins angenommen habe, dass der Mensch in dem letzteren davon betrunken werde, in dem ersteren hingegen nicht. Zum Beweise des Gegentheils würden schon die oben[2] angeführten Sarkophage genügen, welche den Dionysos selbst von Trunkenheit taumelnd darstellen, auch wenn es nicht genug weitere Belege dafür gäbe. Endlich stellt ja jene Gruppe augenscheinlich gar nicht, wie Hr. Gerhard annimmt, einen Uebergang aus dem Zustande der Trunkenheit zu hellerem Bewusstsein dar, sondern betont gerade umgekehrt den Uebergang aus dem Zustande der Nüchternheit zu trunkener Bewusstlosigkeit als Folge bakchischer Genüsse, führt eben den Moment des Taumelns und Hinsinkens in einen Schlaf der Trunkenheit vor. Eine so deutlich ausgesprochene Absicht konnte natürlich O. Müller[3] nicht entgehen. Allein auch er hat die Spitze des Gedankens nicht getroffen, wenn er in dieser Gruppe *«einen bakchischen Eros»* erblickt, *«der trunken vom Gastmahl «hinweggeführt wird, von dem Gastmahl des Lebens, wovon er genug genossen».* Denn so läge der Ton auf der Gleichsetzung des Lebens mit dem Gastmahl, nicht auf der des Todes mit dem Schlaf der Trunkenheit, obschon auch so die letztere Gleichsetzung aus der ersteren mit Nothwendigkeit folgt, sobald das Gastmahl, wie hier, mit Trunkenheit endigt. Allein das Bild betont offenbar vielmehr das Hinsinken in trunkene Bewusstlosigkeit; zu geschweigen, dass der Vergleich des Lebens mit einem Gastmahl überhaupt wenig treffend und meines Wissens sonst nicht gewöhnlich ist, und dass das Bild, wenn es überhaupt das Wie-viel des Genossenen angeben wollte, wohl ausdrücken könnte, dass der Dargestellte zu viel, aber nicht, dass er genug genossen habe.

Wie aber in dieser Gruppe ein besonders deutlicher Hinweis auf die Hoffnung liegt, dass der Todes-Schlaf jene erwünschten Eigenschaften haben werde, welche der Schlaf besitzt, wenn ihm reichlicher Wein-Genuss vorausgeht, so sind es vorzüglich die Monumente No. 5. und 9., welche in nicht weniger verständlicher Weise die Hoffnung auf eine jenseits gewährte Theilnahme an neuen bakchischen Freuden zu kräftigen suchen. Auf No. 9. wird das Mahl, zu welchem wir an der rechten Seite des Sarkophag-Deckels einen Knaben und ein Mädchen gelagert sehen, durch das auf der linken Seite angebrachte Bild einer Fahrt mit bakchischem Ziegengespann als dem jenseitigen Leben angehörend erwiesen. Denn zu Folge eines von den Sarkophagen nur äusserst selten verletzten Gesetzes ergiebt sich aus dieser Anordnung, dass die Fahrt

[1] Siehe oben S. 20.
[2] S. 95.
[3] Handbuch der Archaeologie S. 242. der dritten Ausgabe.

als dem Mahle vorausgehend gedacht ist. Dass diese aber den Verstorbenen nebst seiner Gefährtin als neuen Dionysos in das jenseitige Leben bringt, zeigt uns die daneben angebrachte Säule mit einer Kugel, auf welche von der Moira die Zahl der Lebens-Jahre XI geschrieben ist[1]. Noch deutlicher spricht der Sarkophag No. 5. Das Bild des Todten ist hier ganz als Porträt behandelt. Während seine Umgebung in das Gewand der Kinder-Welt gekleidet, und diese selbst noch durch Beflügelung, Köcher und einen Hasen, wenn das beigefügte Thier wirklich ein Hase ist[2], in das Gebiet des Eros hinübergespielt ist, ist bei ihm nicht nur die Gestalt des Erwachsenen festgehalten, sondern es sind auch Haar und Gesichts-Züge ganz individuell durchgebildet. Seine Stellung spricht zur Genüge aus, dass er fest schläft. Der Künstler hat jedoch nach einer weit verbreiteten Sitte der alten Kunst, Zustände, Handlungen und Charakter-Züge, selbst wo sie hinreichend durch die ganze Erscheinung einer Person ausgesprochen sind, doch auch personificirt als höhere Wesen, unter deren Einfluss sie sich befindet, daneben zu stellen, auch den Somnus, oder an welchen anderen, wesentlich denselben Begriff bezeichnenden Namen er gedacht haben mag, neben dem Haupte des Abgeschiedenen angebracht[3]. Dass dieser Schlaf dem Winter-Schlafe der Natur gleich sei, dass also auch auf den Todes-Schlaf ein Erwachen folge, ist dadurch ausgesprochen, dass drei Eroten hinzugefügt sind, welche die im Herbste gereiften Früchte einsammeln und ein vierter, welcher sich am winterlichen Feuer wärmt, und im Begriff ist, es durch neue Nahrung zu unterhalten. Und in der That wird der Ruhende schon von zwei anderen Flügel-Knaben, welche ihm mit aufgerichteten Fackeln das neue Licht des künftigen Lebens bringen, aus seinem tiefen Schlafe geweckt. Ein dritter reicht ihm die ὑποθυμίς des Symposion und verkündet ihm so die Freuden, denen er nun zugeführt werden soll, während ein vierter und fünfter die Musik beginnen, welche dieses Mahl würzen wird.

Es kann nicht auffallen, dass die Künstler, welche zur Darstellung dieser Gedanken das Gewand der Kinder-Welt wählten, sich dabei im Uebrigen so selten an die Bilder der zuerst behandelten Classe von Grabdenkmälern angeschlossen haben. Gerade diese Classe giebt weit mehr, als die zweite, die Form, welche das Mahl des täglichen Lebens hatte, mit prosaischer Treue wieder, und eben darum konnte sie nicht leicht Künstlern genügen, deren Phantasie sich von den Gesetzen der Wirklichkeit und des religiösen Glaubens schon so weit frei gemacht

[1] Vergleiche Jahn: Ann. dell' Inst. arch. To. XIX. S. 314. In ähnlicher Weise soll die Sonnenuhr auf No. 28. und 33., die auch als Attribut der Moira vorkommt (Mus. Pio-Clem. To. IV. Tav. 34. Gerhard: Unedirte Bildw. Taf. 61.), die Beziehung jener Bilder auf den Tod hervorheben und namentlich das diesseitige und das jenseitige Leben nur als verschiedene Zeitabschnitte eines ununterbrochenen Daseins erweisen. Auch wird das, was man auf No. 26. zur Linken des Beschauers am äussersten Ende des Bildes sieht, wohl eine Sonnenuhr sein.

[2] Philostratos: Imag. I, 6. und der Sarkophag No. 38. der in Rede stehenden Reihe. Es könnte jedoch auch, wie in vielen ähnlichen Bildern, ein Panther oder ein Hund gemeint sein. Vergl. Clarac: Mus. de sculpt. Pl. 644 [a]. No. 1459 [c]. = Braun: Geflüg. Dionysos Taf. 4. No. 9.

[3] Derselbe Knabe ist auch auf No. 4. unter die bakchischen Knaben und Eroten gemischt, um so die dargestellten Freuden mit Tod und jenseitigem Leben in Verbindung zu setzen. Und ebenso wird der Knabe aufzufassen sein, welcher sich auf No. 39. mit überschlagenen Beinen auf die umgestürzte Fackel lehnt und schläft.

hatte, dass sie sich die Vorstellung einer weder hier noch dort gegebenen Kinder-Welt aneignete. So kommt es, dass uns nur zwei Denkmäler in der vorgeführten Reihe begegnen, deren Bilder in der äusseren Form einen unmittelbaren Zusammenhang mit denen der ersten Classe verrathen: No. 9., welches, wie wir sahen, das Mahl des jenseitigen Lebens vorführt, und No. 37., welches Nichts enthält, woraus wir mit Sicherheit erkennen könnten, ob es das jenseitige Mahl oder dasjenige darstellen wolle, welches dem Todesschlaf unmittelbar vorausgeht und ihm die Eigenschaften verleiht, die man in ihm zu finden so lebhaft wünschte. Für das erstere, einfachere Bild findet sich in den oben besprochenen Denkmälern eine reiche Zahl von Vorbildern[1]. Das zweite steht in seinen Grund-Zügen einem auch schon erwähnten Sarkophag-Bild[2] besonders nahe; nur ist es mit Attributen aller Art, musischen so wohl, als bakchischen und erotischen, noch reicher ausgestattet. Ueber deren Sinn hat Jahn ausführlich gehandelt; nur kann ich nicht einverstanden sein, wenn er mit Boettiger das Band in der Hand des einen Eros «*ein Gewinde von Blumen und Früchten*» nennt. Man sieht weder Blumen noch Früchte, und die letzteren sind dem Gegenstand überhaupt ganz fremd. Es ist eine ὑποθυμίς[3], an der hier nicht einmal Blumen zu bemerken sind, weil die ὑποθυμίδες nicht immer aus Gewinden frischer Blumen[4], sondern häufig auch aus Netz- oder Flecht-Werk oder aus doppelt zusammengenähten Bändern bestanden, welche mit getrockneten Blumen-Blättern ausgestopft waren. Eine solche ὑποθυμίς hielt sich Verres unter die Nase, während er einen Kranz, wahrscheinlich von frischen Blumen, auf dem Kopf und einen zweiten um den Hals trug[5]. Als Netz-Werk ist auch ganz deutlich die ὑποθυμίς gebildet, welche der eine Knabe auf No. 2. in der Hand hält[6]. Auf dem in Rede stehenden Sarkophag ist es ein dichteres Gewebe, vielleicht ein breites, doppelt genommenes Band, welches mit Blumen-Blättern ausgestopft ist. Ganz dasselbe finden wir auf No. 36. und Aehnliches auf No. 5. 26. 27. und 38., wenn die Abbildungen genau sind[7]. Auch die eigenthümlichen bakchischen Gehänge, denen wir auf No. 6. 11. und 22. begegnen, mögen ähnlicher Natur sein[8].

Am häufigsten wählte man als Vorbild für Werke dieser Art den bakchischen Thiasos[9],

[1] Besonders nahe steht der Sarkophag-Deckel bei Inghirami: Mon. Etruschi To. VI. Tav. Z.

[2] Siehe S. 39.

[3] Siehe oben S. 35.

[4] Von den Bildwerken der in Rede stehenden Reihe zeigen No. 8. 19. 20. und 41. die ὑποθυμίς deutlich als Gewinde frischer Blumen.

[5] Cicero: Verr. II, 5, 11. «*Ipse autem coronam habebat unam in capite, alteram in collo, reticulumque ad nares sibi admovebat tenuissimo lino, minutis maculis, plenum rosae*». Ob auch die *coronae sutiles* (Plin. Hist. Nat. XXI, 8.), die Becker: Gallus Th. III. S. 248 f. allerdings anders auffasst, so zu denken sein mögen?

[6] Ganz von derselben Art ist die ὑποθυμίς, welche Herakles auf einem Neapler Sarkophag (Gerhard: Unedirte Bildw. Taf. 112. No. 1.) um den Hals trägt. Aehnlich scheint auch die zu sein, welche ihm in einem Pompejanischen Wand-Gemälde (Bull. Napol. To. VI. S. 11.) gegeben ist.

[7] So erklärt sich auch ein Sarkophag-Bild bei Gori: Inscr. Etr. Tab. 9. Vor einer Kranz-Flechterin ist eine Fülle von Blumen ausgeschüttet. Die schon fertigen Binden aber, welche vor ihr hangen, zeigen, wenn der Abbildung zu trauen ist, keine Spur von Blumen. Sie sind damit eben nur ausgestopft.

[8] Man vergleiche auch Descr. of the Woburn Abbey Marbles Pl. 6.

[9] No. 1. 2. 3. 4. 6. 7. 8. 10. 11. 12. 14. 15. 18. 19. 20. 21. 22. 25. 26. 27. 29. 30. 31. 32. 35. 39. 40. 41.

sei es dass man dabei die wilden Fest-Züge im Sinne hatte, welche die Menschen im Dienste des Dionysos auf Erden, und, wie man meinte, auch jenseits ausführten, sei es dass man den Gott selbst mit seinem Gefolge von Satyrn und Maenaden, in das Gewand der Kinder- und Eroten-Welt zu kleiden beabsichtigte[1]. Im letzteren Falle ist natürlich immer der Glaube an eine αἰώνιος μέθη, zu deren Theilnahme der Todte jenseits zugelassen sei, der Grund-Gedanke des Bildes. Im ersteren kann der Künstler eben so gut von dieser Vorstellung, als von der Hoffnung ausgegangen sein, dass sich der Todes-Schlaf als ein Schlaf der Trunkenheit erweisen werde, je nachdem er die dargestellten Orgien jenseits, oder diesseits gefeiert dachte. Aus der Gruppe des taumelnden Knaben jedoch, der von einem anderen unterstützt wird, wird man nicht immer mit Sicherheit folgern können, dass die dargestellte bakchische Fest-Feier in das diesseitige Leben falle, da diese Gruppe, durch eine Verschmelzung beider leicht in einander übergehender Vorstellungen, auch in Bilder aufgenommen werden konnte, welche das jenseitige Leben darstellen wollten. Nur das ist offenbar, dass da, wo wir dieser Gruppe allein begegnen, der Beschauer auch ausschliesslich mit der Hoffnung auf einen Schlaf der Trunkenheit getröstet werden soll. Im Uebrigen aber sind diese Bilder so einfach und verständlich, so wohl in Betreff ihrer Zusammensetzung im Allgemeinen, als auch in Hinsicht der einzelnen in sie aufgenommenen bakchischen, erotischen und musischen Attribute, dass nur über einige wenige Einzelnheiten eine Bemerkung nicht ganz überflüssig erscheint. Dahin gehört, dass das Sarkophag-Bild No. 27. in drei der Zeit nach auf einander folgende Scenen zerfällt. Die erste, durch die drei Knaben zur Linken des Beschauers gebildet, stellt das dem Dionysos dargebrachte Opfer dar, durch welches sich der Mensch die Gunst des Gottes erwirbt. Die zweite, zu welcher sich die fünf Knaben zur Rechten des Beschauers vereinen, führt die wilde Festfeier vor, welche sich an das Opfer anschliesst, und bei welcher einer der Theilnehmer berauscht in den Todes-Schlaf sinkt. Auf diese folgt die dritte Scene, welche durch die drei in der Mitte des Ganzen stehenden Knaben gebildet wird, und die bakchisch-musischen Freuden darstellt, zu deren Genuss der Mensch aus dem Todes-Schlafe jenseits wieder erwacht. In ähnlicher Weise führt die Sarkophag-Platte No. 11. zur Linken des Beschauers das Opfer vor, durch welches der Wein-Gott gnädig gestimmt wird, zur Rechten aber die Freuden, die er für dieses Zeichen der Verehrung gewährt. Nur fehlt hier das Mittelglied des Schlafs; an das diesseitige Opfer schliessen sich unmittelbar die Genüsse an, mit welchen er jenseits belohnt. Auch auf No. 41. ist zur Linken die bakchische Fest-Feier dargestellt. Die Mittel-Gruppe, zu welcher ausser dem sinkenden und den beiden diesen unterstützenden Knaben auch noch ein anderer an jeder Seite gehört, soll an den süssen Schlaf der Trunkenheit erinnern, welchen der Wein-Gott seinen Anhängern

[1] Die letztere Absicht ist besonders deutlich, wenn der Wagen, auf welchem diese Kinder fahren, von Kentauren (No. 18. 25.) oder Ziegen (No. 31. 32.) gezogen wird. Auch die Esel, welche auf No. 31. den Wagen ziehen, weisen darauf hin, und der Knabe desselben Reliefs, der einen Esel auf der Schulter trägt, ist in Darstellungen des bakchischen Thiasos ganz gewöhnlich. Mus. Pio-Clem. To. V. Tav. 7. Ebenso ist der Helm des Mädchens auf No. 18. von den Maenaden des Dionysischen Gefolges entlehnt. Dionys. Perieg. 1154 f. Clarac: Musée de sculpt. Pl. 143. No. 145. Pl. 144. No. 109.

im Tode gewährt, während zur Rechten das Bild des von Agaue, Ino und Autonoë getödteten Pentheus[1] die furchtbare Rache darstellt, welche er an seinen Verächtern nimmt. Eine Dreitheilung, jedoch nicht die Vorstellung von drei verschiedenen Zeiten, liegt auch dem Bild No. 40. zu Grunde. Die drei Gruppen stellen hier ein der Zeit, wie dem Raume nach einheitliches Ganze dar, die bakchischen Freuden der anderen Welt, und sind nur aus dem Streben nach künstlerischer Gliederung des Bildes hervorgegangen. Namentlich sind die beiden Seiten-Gruppen nach Inhalt und Form mit deutlichem Streben nach Symmetrie gebildet. Die drei die Mittel-Gruppe bildenden Knaben treten durch Ort und Kleidung als die Haupt-Personen des Ganzen hervor. Ob der mittelste Knabe wirklich mit Hosen bekleidet sein mag, muss bei der Unzuverlässigkeit der Abbildung, durch welche allein jener Sarkophag bekannt ist, unentschieden bleiben. Der Mantel jedoch und das kurze Untergewand wird man an ihm eben so wenig, als an seinen beiden Begleitern bezweifeln dürfen. Jener zeichnet auch auf No. 27. die Haupt-Figur vor den übrigen aus und ist da gewiss, wie auf No. 37., als Apollinischer Kitharoeden-Mantel gemeint. Hiernach wird man vermuthen dürfen, dass auch auf No. 40. der mittelste Knabe, dessen Attribute zerstört sind, ursprünglich eine Leier hielt. Noch häufiger sehen wir die Flöte in den Händen dieser Knaben, ohne Zweifel zunächst, weil sie den Bakchanalien ganz eigentlich angehörte, gewiss aber auch, weil mehr oder weniger oft die specielle von Philetaeros ausgesprochene Vorstellung mitwirkte[2]. Scheint es doch, als hätten wir selbst Spuren der Knabenliebe in der drei Mal wiederkehrenden Gruppe von zwei Knaben zu erkennen, die sich umarmen und küssen[3]. Die Palmen-Zweige, welche wir auf No. 2. und 4. in den Händen je eines Knaben finden, weisen auf die gymnastischen Vergnügungen hin, welche man jenseits, wie diesseits, gern mit den bakchischen verknüpft dachte. Den besten Beweis dafür liefern drei Bildwerke der folgenden Gruppe (No. 23. 24. 33.), welche je zwei mit einander ringende Flügel-Knaben in das bakchische Bild verweben, und von denen eins (No. 24.) neben diesen Kämpfern selbst die Palmen-Zweige zeigt, die den Sieger erwarten. Die Masken, welche auch in diesen Bildern eine nicht unbedeutende Rolle spielen[4], scheinen darin in doppelter Absicht aufzutreten, zunächst als ächt-bakchisches Attribut, zugleich aber auch, um in der oben[5] näher erörterten Weise die Hoffnung auf eine dem Menschen im Tode hevorstehende Wiedergeburt anzuregen. Die Laterne ist von Foggini[6] und Visconti[7] genügend erklärt, und in zwei Bildern (No. 7. 19.)

[1] Dieses Bild ist Jahn, als er in seiner Abhandlung: Pentheus und die Maenaden die auf diese Sage bezüglichen Kunstwerke zusammenstellte, unbekannt geblieben.

[2] Siehe oben S. 20. Diese Vorstellung mag selbst zu der allgemeinen Anwendung der Flöte bei den Leichenbegängnissen mit beigetragen haben. Becker: Gallus Th. III. S. 279. Jahn: Archaeol. Zeit. 1853. S. 168.

[3] No. 6. 8. 14.

[4] No. 7. 10. 11. 22. 41. und auch auf No. 37. scheint nach der in den Marbles of the Brit. Museum gegebenen Abbildung das, worauf der Knabe mit der Leier den Fuss setzt, eine Maske zu sein. Aus der dritten und vierten Gruppe gehören hierher No. 23. 24. und 38. Andere Darstellungen von Knaben, welche mit Masken spielen sind von Jahn: Kieler Monatsschrift 1853. S. 531. gesammelt. Zu diesen kann man noch fügen Collez. di tutte le antich. del Museo Nani No. 257. Wieseler: Denkmäler Th. II. No. 659. Antiquités du Bosph. Cimm. Pl. 7. No. 6. Pl. 72. No. 4.

[5] S. 32 f.

[6] Mus. Capit. To. IV. Tab. 57.

[7] Mus. Pio-Clem. To. V. Tav. 13.

nicht zu bezweifeln. Uebrigens aber ist sie mehrmals (No. 8. 9. 11. 41.) wegen schlechter Erhaltung oder nachlässiger Ausführung nicht mit Sicherheit von dem Schöpfeimer[1] zu unterscheiden, der in No. 27. dadurch gesichert zu sein scheint, dass derselbe Knabe in der anderen Hand eine Fackel hält. Was endlich den Gegenstand des Bildes No. 11. betrifft, den Hr. Gerhard seltsam genug «*Oscillum*» nennt, so mag man sich wohl zunächst jener Marmor-Scheiben erinnern, die auf beiden Seiten mit Relief-Darstellungen, meist bakchischen Inhalts, geschmückt und in reicher Anzahl auf uns gekommen sind. Allein dieser Deutung stehen die rundlichen Vorsprünge der Scheibe um so mehr im Wege, als diese auch in anderen bakchischen Bildern[2] an demselben Gegenstande wiederkehren. Dass ein mit Mahlerei geschmücktes Tympanon zu verstehen ist, wird durch einen bekannten Cameo der Wiener Sammlung[3] und durch eine Terracotta Campana's[4] ausser Zweifel gesetzt.

Eine dritte und offenbar die ansprechendste Gruppe besteht aus den Bildern, welche von der Vorstellung des Spiels der Kinder ausgehen und Geräthe des Dionysos-Cultus und des Gymnasion's der munteren Eroten-Welt zu diesem Zweck überlassen[5]. Ungesucht bot sich da den Künstlern eine Fülle der lieblichsten Motive dar. Wie lebendig ist das Entsetzen ausgedrückt, welches die Kinder beim Anblick der gewaltigen Maske oder der aus heiliger Cista hervorschiessenden Schlange überfällt[6]! Wie anmuthig ist der kecke Muthwille, mit welchem sie, einander neckend, an den grossen Gefässen voll süssen Weins[7] oder köstlicher Früchte herumklettern! Wenig anständig freilich ist die Stellung eines Knaben, der in drei der genannten Reliefs auf einer Erhöhung steht[8]. Es ist offenbar, dass er im Begriff ist einem menschlichen Bedürfniss nachzukommen, zu welchem in dem reichlichen Weingenuss eine natürliche Veranlassung lag. Bekanntlich tritt Herakles in derselben Handlung und ohne Zweifel auch aus derselben Ursache sehr häufig in den Werken der alten Kunst auf. Aber es finden sich selbst einige Einzel-Statuen von Kindern, welche so gemeint zu sein scheinen[9].

Die übrigen Bilder vereinigen sich zwar ihrer äusseren Form nach nicht zu einer Gruppe engerer Verwandtschaft, wohl aber in so fern, als sie den Ursprung dieser Kinder- und Eroten-Welt noch mehr verwischen, indem sie nicht nur den Begriff der Stellvertretung, sondern auch den des Kinder-Spiels in einer grösseren oder geringeren Anzahl einzelner Züge fallen lassen und zu neuen Combinationen fortschreiten, welche weder aus dem einen, noch aus dem anderen Begriffe folgen. Namentlich finden wir hier bald, dass diese Kinder- oder Eroten-Welt mehr

[1] Einige von den zahllosen Bildern, in denen dieses Geräth vorkommt, hat Jahn: Ann. dell' Inst. arch. To. XVII. S. 379. zusammengestellt. Sie brauchen hier nicht vermehrt zu werden.

[2] Bouillon: Musée des Antiques To. III. Autels pl. 5. = Clarac: Musée de sculpture Pl. 132. No. 144.

[3] Köhler: Gesammelte Schriften Th. V. Taf. 3.

[4] Opere in plastica Tav. 45.

[5] No. 23. 24. 28. 33.

[6] Das letztere Motiv verwendete man daher gern auch in solchen bakchischen Bildern, welche nicht von der Vorstellung einer Kinder-Welt ausgehen, z. B. Clarac: Musée de sculpture Pl. 132. No. 144.

[7] Denn dass die Gefässe nicht mit Wasser, wie Zoega meinte, sondern mit Wein gefüllt sind, lehren die Knaben, welche auf No. 28. und wohl auch auf No. 23. und 33. schon berauscht hingesunken sind.

[8] No. 23. 28. 33.

[9] Z. B. Clarac: Musée de sculpture Pl. 293. No. 2238.

oder weniger deutlich als selbstständig, neben der in der Erfahrung oder dem religiösen Glauben gegebenen vorhanden gedacht ist, bald dass allgemein geläufige Bilder eingemischt sind, welche aus dem reinen Eros- und Psyche-Begriff hervorgegangen sind[1].

Von den Einzelheiten des Sarkophag-Bildes No. 5. war schon die Rede. Auf No. 36. wird die Mitte des Ganzen von dem Brustbilde der Verstorbenen eingenommen, über welchem zur Andeutung der Freuden, zu deren Genuss die Abgeschiedene nun zugelassen ist, eine grosse ὑποθυμίς angebracht ist[2]. Weiter wird auf diese hingewiesen durch die Gruppen, welche an beiden Seiten des Brustbildes in sechs Rundbogen, drei an jeder Seite, vertheilt sind. Zunächst schliessen sich an jeder Seite zwei Rundbogen an, aus denen uns Bilder bakchischer Freude entgegen treten, drei, in denen Knaben zu Trägern der Handlung gemacht sind, und ein viertes, welches den bärtigen Dionysos dem musicirenden Pan nahend darstellt. In dem dritten Rundbogen zur Rechten des Beschauers erinnert die gewöhnliche Gruppe von Eros und Psyche, welche einander umarmen, an die aphrodisischen Genüsse, welche mit den bakchischen verbunden sind. Zur Linken aber wird uns in dem äussersten Rundbogen der Todes-Schlaf vorgeführt, aus welchem die Abgeschiedene zu diesen Genüssen in einer anderen Welt erwacht ist. Wir sehen sie hier gelagert und vom Schlafe umfangen ruhen. Ein Flügel-Knabe schwebt zu ihr herab; allein seine Attribute sind leider so undeutlich, dass man die Absicht des Künstlers nicht mit Sicherheit näher bestimmen kann. Man weiss nicht, ob er darstellen wollte, wie Hypnos oder Thanatos den Todes-Schlaf über sie ausgiesst, oder wie sie Orthros zu neuem Leben weckt.

Auch auf No. 38. nimmt das Brustbild des Todten den Mittelpunkt des Ganzen ein; jedoch wird hier der Clypeus, in welchem es angebracht ist, nach einer oben[3] berührten, in Hunderten von Grabdenkmälern wiederkehrenden Sitte von zwei Flügel-Knaben gehalten. Die ὑποθυμίς, welche auf das bakchische Mahl des anderen Lebens hinweisen soll, ist hier nicht über dem Brustbild angebracht, sondern wir sehen sie zwei Mal in den Händen von Eroten, die als solche nicht nur durch die Beflügelung, sondern auch durch die Hasen zu ihren Füssen bezeichnet sind. Ausserdem aber verkündet auch eine Fülle anderer Attribute: Masken, Panther, Ziege, Fackel und Schlangen-Cista die bakchischen Genüsse des jenseitigen Lebens.

Das Aschengefäss No. 13. stellt an der linken Neben-Seite das diesseitige Leben dar. Das so oft wiederholte Bild des Eros, welcher mit einer an dem daneben stehenden Altare angezündeten Fackel einen Schmetterling versengt, gilt den Leiden, welche die menschliche Seele quälen; die oberhalb aufgehängte Guirlande den Freuden, und deren knappem Maass in diesem Leben. Daran schliesst sich zunächst die rechte Neben-Seite. Sie führt den Todes-Schlaf vor, der dem Leben auf Erden ein Ende macht. Durch den oberhalb aufgehängten Köcher und Bo-

[1] Dies gilt namentlich von der Gruppe des Eros und der Psyche auf No 36., und auf No. 13. sowohl von dem Bilde an der Neben-Seite zur Linken des Beschauers als auch von der mittelsten Figur in dem Bilde der Vorder-Seite.

[2] Auf einem anderen Sarkophag-Deckel bei Blundell: Engravings and etchings of the princ. Stat. To. II. Pl. 84. ist nicht nur oberhalb, sondern auch an jeder Seite des Brustbildes des Todten eine ὑποθυμίς angebracht. Die ausserdem an jeder Seite hinzugefügten Knaben jedoch enthalten hier keinen Hinweis auf bakchische Genüsse.

[3] S. 96.

gen ist er in der Weise jener Zeit in das Wesen des Eros hinübergespielt. Die umgekehrte Fackel weist auf die Nacht des Grabes hin. Uebrigens spricht die ganze Haltung des Knaben tiefen Schlaf aus und der Kranz, den er in der Hand hält, giebt zugleich die tröstliche Kunde, dass diesem Schlaf die so ersehnten Eigenschaften nicht fehlen, welche dem Schlafe nach dem Symposion eigen sind. Den Schluss macht das Bild der Vorderseite. Es will die Freuden vergegenwärtigen, zu deren Genuss der Mensch aus diesem Schlafe wieder erwacht. Auch hier hält Eros den Schmetterling in der Hand. Allein er hat aufgehört ihn zu quälen. Im Gegentheil lässt uns der Krug in seiner Linken erkennen, dass nun die unter dem Bild des Schmetterlings dargestellte Seele sich am Weine erfreut, ohne von Leiden gestört zu werden[1]. Noch weiter wird dies ausgesprochen durch die Weintraube, welche ein zweiter Knabe herbeibringt, während die Taube, die er in der anderen Hand hält, auf die aphrodisischen Freuden hinweist, welche mit den bakchischen verknüpft sind. Das von einem dritten Knaben herbeigeführte Schwein endlich kann in diesem Zusammenhang kaum in einer anderen Absicht auftreten, als um zu zeigen, dass es dem Mahle in der anderen Welt auch an fetter Speise so wenig, als an Rebensaft fehle[2]. Ruft doch auch Xanthias, als er sich in der Unterwelt den Orgien der Eingeweihten nähert, aus:

ὦ πότνια πολυτίμητε Δήμητρος κόρη,
ὡς ἡδύ μοι προσέπνευσε χοιρείων κρεῶν[3],

und kaum kann es zu diesen Worten einen besseren Commentar geben als ein bekanntes Vaticanisches Relief[4]. Eben so ist nach Visconti's[5] richtiger Bemerkung in dem Schwein der Begriff fetter Speise betont, so oft es in alten Kunst-Werken neben Herakles, dem grössten Esser und Trinker, auftritt. Was Zoega[6], der die Kunstwerke dieser Art am vollständigsten gesammelt hat, dagegen einwendet, ist ohne Gewicht. Allerdings war das Schwein zugleich

[1] Ein sinnlich-derbes Bild für den Ausdruck τὴν ψυχὴν τρέφειν (siehe oben S. 36.) oder *animulam colere* (siehe oben S. 58.).

[2] Varro: de re rust. II, 4, 10. «*Suillum pecus donatum ab natura dicunt ad epulandum*». Juvenal: Sat. I, 141.

«quanta est gula, quae sibi totos
«ponit apros, animal propter convivia natum.»

[3] Aristoph.: Ranae 337 f. Siehe oben S. 19.

[4] Bartoli: Admiranda Rom. Tab. 44. 45. Collection des peintures et sculptures du Prince de Canino. 1822. Pistolesi: Il Vaticano descritto To. III. Tav. 28. Ich habe das Original nicht selbst gesehen. Hr. Gerhard: Beschreibung Roms Th. II, 2. S. 8. erklärt es für modern; jedoch sind wenigstens die Gründe, welche er namhaft macht, weit davon entfernt, diese Ansicht irgendwie zu unterstützen. Uebrigens vergleiche man auch Mus. Borb. To. XIII. Tav. 12.

[5] Mus. Pio-Clem. To. V. Tav. 14.

[6] Bassirilievi di Roma To. II. S. 112 ff. Nachzutragen sind: ein Pompejanisches Wand-Gemälde Ann. dell' Inst. arch. To. X. S. 176.; ein Vasen-Gemälde Gerhard: Uned. Bildwerke Taf. 86.; eine Paste der Sammlung Thorwaldsen's Müller: Musée Thorvaldsen, Descr. des pierr. gr. S. 102. No. 835.; eine Münze derselben Sammlung Müller: Monnaies du Musée Thorvaldsen S. 36. Pl. 4. No. 99. und ein Altar in Avignon Archaeol. Anzeig. 1853. S. 363. Ausserdem will ich bemerken, dass das Relief der Villa Albani, bei dessen Erklärung Zoega jene Zusammenstellung machte, inzwischen wieder abgebildet worden ist in Zwölf Basreliefs herausgegeben von dem archaeol. Institut, Vignette zu Taf. 11.; das Vaticanische Relief Mus. Pio-Clem. To. IV. Tav. 43. jetzt auch bei Millin: Gal. Myth. Pl. 109. No. 480.; die Gemme der Florentiner Sammlung Gori: Mus. Flor. To. I. Tab. 39, 3. auch bei Millin: Gal. Myth. Pl. 121. No. 481. und der von Zoega S. 113. Not. 8. erwähnte Altar im Mus. Chiaram. To. I. Tav. 21.

Opfer-Thier für Herakles und ist auch als solches in mehreren dieser Bilder deutlich bezeichnet. Allein dazu ward es doch wohl nur darum gewählt, weil es dem Herakles als gewaltigem Esser besonders angenehm sein musste. Darauf weist nicht nur das deutlich genug hin, was wir durch Strattis und Archippos bei Athenaeos[1] und durch Kallimachos[2] erfahren, sondern dies drückt sich auch als Grund-Gedanke in den Kunstwerken selbst noch vielfach aus, indem sie dem Schweine meistens den gewaltigen Skyphos beigesellen und den Heros mehrmals zugleich gelagert und schmausend darstellen[3]. Hingegen als kathartisches Opferthier, eine Bedeutung, in welcher das Schwein bekanntlich auch den Eleusinischen Mysterien angehört[4], kann es in dem Bilde des Aschengefässes nicht wohl gemeint sein, da alle Anzeichen eines Opfers fehlen. Weder sehen wir seinen Bauch mit dem Band umwunden, welches ihm da zukommt, wo es als Opfer-Thier auftritt, noch ist ein Altar oder irgend ein anderes Element einer Opfer-Scene vorhanden. Auch ist es mir nicht wahrscheinlich, dass es in diesem Bilde in aphrodisischem Sinne[5] auftrete, da dieses Element der jenseitigen Freuden schon durch Eros selbst und durch die Taube, der Ueberfluss an Speise aber in keiner anderen Weise angedeutet ist. Es wird also wohl die von mir gegebene Deutung die grössere Wahrscheinlichkeit für sich in Anspruch nehmen dürfen.

Die Fragmente No. 34. endlich sind zu weit zerstört, als dass man noch hoffen könnte, die Absicht des Künstlers mit einiger Sicherheit näher im Einzelnen zu bestimmen.

Dieser Glaube an eine αἰώνιος μέθη des künftigen Lebens, die Vorliebe, mit welcher man ihm anhing und ihn immer neu zu stärken suchte, bildet den weiteren Vorstellungs-Kreis, aus welchem auch das Albanische Relief hervorgegangen ist.

[1] Deipnosoph. XIV, 72, 656.

[2] Hymnos auf Artemis 132—161.

[3] Namentlich das Relief im Mus. Pio-Clem. To. V. Tav. 14. und bei Pistolesi: Il Vaticano descr. To. V. Tav. 118.

[4] Ann. dell' Inst. arch To. XIX. S. 426 ff.

[5] Hesychios: Ἀφροδισία ἄγρα — λέγει οὖν τὴν τῶν συῶν, διὰ τὸ καταφερὲς εἶναι τὸ ζῷον πρὸς συνουσίαν. Strabo IX, 437. Καλλίμαχος μὲν οὖν φησιν ἐν τοῖς ἰάμβοις τὰς Ἀφροδίτας (ἡ θεὸς γὰρ οὐ μία) τὴν Καστνιῆτιν ὑπερβάλλεσθαι πάσας τῷ φρονεῖν, ὅτι μόνη παραδέχεται τὴν τῶν ὑῶν θυσίαν. Athenaeos III, 49, 96. Ὅτι δὲ ὄντως Ἀφροδίτῃ ὗς θύεται, μαρτυρεῖ Καλλίμαχος ἢ Ζηνόδοτος ἐν Ἱστορικοῖς Ὑπομνήμασι γράφων ὧδε· Ἀργεῖοι Ἀφροδίτῃ ὗν θύουσι καὶ ἡ ἑορτὴ καλεῖται Ὑστηρία. Eustath. zur Il. S. 1183. Λέγεται δὲ καὶ Ἀφροδισία ἄγρα καθὰ πέρδιξ, οὕτω καὶ σῦς, καὶ γὰρ καὶ ὁ χοῖρος καταφερὴς εἰς ἀφροδίσια, ὅθεν κατὰ Αἴλιον Διονύσιον καὶ κάπραινα γυνὴ ἡ ὀργῶσα πρὸς μίξεις, καὶ καπρᾶν κυρίως τὸ ὀρέγεσθαι κάπρου τὴν ὗν. Vergl. auch S. 853. Varro: de re rustica II, 4, 9. «*Nuptiarum initio antiqui reges ac* «*sublimes viri in Hetruria in conjunctione nuptiali nova* «*nupta et novus maritus primum porcum immolant.* «*Prisci quoque Latini et etiam Graeci in Italia idem* «*factitasse videntur. Nam et nostrae mulieres, maxime* «*nutrices, naturam, qua foeminae sunt, in virginibus ap-* «*pellant porcum et Graecae* χοῖρον, *significantes esse dig-* «*num insigni nuptiarum*». Festus: de verb. sign. S. 310. ed. Müller. «*Quidam autem, quod immundissimi sint* «*sues ex omni mansueto pecore et ardentissimae libidinis,* «*ita ut opprobrium mulieribus inde tractum sit, cum su-* «*bare et surire dicuntur*». Auf dieser Vorstellung fussen ohne Zweifel die zahlreichen Terracotta-Figuren, welche einen Knaben oder Eros auf einem Schweine liegend darstellen (z. B. Millin: Peint. des vas. To. II. Pl. 78, 14. Panofka: Terracotten Taf. 59. 60. Archaeol. Anz. 1848. S. 301.) und die nicht weniger zahlreichen geschnittenen Steine, auf denen wir einen Eros mit einem Schweine spielen sehen. (Siehe Stephani: Ueber einige angebliche Steinschneider S. 41.). Wohl auch ein Vaticanisches Relief (Mus. Pio-Clem. To. IV. Tav. 12.) und eine von Millingen: Ann. dell' Inst. arch. To. XV. Tav. agg. K. bekannt gemachte Terracotta.

III.

Dass Herakles in so vielen der vorhandenen Bilder ruhend dargestellt ist, kann nicht auffallen, wenn man bedenkt, welches mannichfache und lebhafte Interesse sich an diese Vorstellung knüpfen musste. Die rein individuellen Rücksichten, die dabei mit in's Spiel kommen konnten, entziehen sich natürlich fast stets unserem Blicke. Das ästhetische Interesse aber, die kräftigste Triebfeder, ist leicht zu erkennen. Es beruht auf dem Beifalle, den das moralische Bewusstsein nicht versagen kann, wenn es dem mit Mühen und Anstrengungen aller Art Ueberladenen und aus ihnen stets als Sieger Hervorgegangenen auch die Wohlthat der Ruhe zu Theil werden sieht, mag diese nun ein endlicher Lohn, oder nur eine zeitweilige Erholung sein. Keine andere Person der Sage war, im Zustand der Ruhe dargestellt, geeignet, diesen Gedanken so lebhaft in das Bewusstsein zu rufen, wie Herakles. Göttern, wie Zeus, Hermes, Apollon, Dionysos u. s. w., war schon zu Folge der ihnen inwohnenden göttlichen Macht, selbst wenn sie in ähnlicher Weise mit Mühen beladen gedacht worden wären, immer die Möglichkeit gegeben, jedes ihnen entgegenstehende Hinderniss mit Leichtigkeit zu überwinden. Ihre Ruhe, wie sehr sie auch in anderer Hinsicht den Beifall des moralischen Bewusstseins finden mochte, trug daher einen ganz anderen, ja zum Theil, wie bei Dionysos und den so oft ruhend dargestellten Satyrn [1], einen gerade entgegengesetzten Charakter üppiger Weichlichkeit, dem Nichts ferner lag, als die Vorstellung eines für vorausgegangene Anstrengungen der höchsten Art gewährten Lohns. Heroen, wie Theseus, Meleager, Endymion, Ganymedes u. s. w., die auch so oft im Genuss der Ruhe dargestellt worden sind, waren zwar, in so weit sie eben nur Heroen, nicht Götter

[1] Eins dieser Bilder, den Satyr des Protogenes bezeichnete bekanntlich das Alterthum selbst κατ᾽ ἐξοχὴν als ἀναπαυόμενος. Plin.: H. N. XXXV, 106. «*Satyrus quem anapauomenon vocant*». Freilich wirft Jahn: Sitzungs-Ber. der kön. sächs. Ges. der Wiss. 1850. S. 126. dem Plinius vor, dass er nicht verstanden habe, wovon er sprach. Jener Ausdruck habe einfach den Vorwurf näher bezeichnen sollen, und Plinius's Fehler sei es, dass er geglaubt habe, ein den Vorwurf näher bezeichnendes Beiwort könne an einem einzelnen Werke als charakteristisch auszeichnendes haften bleiben. Wenn aber zugleich derselbe Gebrauch von anderen, ehrenden Beiworten anderer Kunstwerke zugestanden wird, warum konnte denn dasselbe nicht auch bei solchen eintreten, die den Vorwurf näher bezeichneten? Oder sprechen nicht auch wir κατ᾽ ἐξοχὴν von einem «*sterbenden Fechter*», obgleich in den uns erhaltenen Kunstwerken unzählige Gestalten vorkommen, denen dieser Name eben so gut zukommen würde, wie der damit bezeichneten Statue?

waren, zum Ausdruck jenes Gedankens geeignet. Allein selbst dem Theseus, jenem treuen Nachbild des Herakles, wie Vieles ging ihm der gewöhnlichen Volks-Vorstellung nach von der unverwüstlichen Thatkraft, von den niederdrückenden Mühen ab, welche jeder Grieche und Römer untrennbar mit dem Namen des Herakles verknüpfte! Und wie viel mehr noch gilt dies von allen Frauen, wie Amazonen, Nymphen[1], Musen u. s. w., bei deren Bildung die Kunst auch so oft von der Vorstellung der Ruhe ausgegangen ist!

Herakles allein war, wenn er ruhend dargestellt wurde, für jenes ethische Verhältniss ein Ausdruck, der von Jedermann verstanden wurde, selbst wenn die Behandlung im Einzelnen noch so mangelhaft war. Als aber die Kunst ihre Anfänge überwunden hatte; als sie auf jener Höhe der Entwickelung angelangt war, wo sie Form und Material vollkommen beherrschte und mit der Zuversicht des Gelingens die Lösung selbst der höchsten Aufgaben unternehmen konnte: da lag gerade in der Schwierigkeit der Aufgabe, mit der mächtigsten Thatkraft eine in sich abgeschlossene Ruhe zu vereinen, durch diese die vorausgegangenen namenlosen Mühen durchleuchten und alle übrigen den Herakles-Begriff ausmachenden Elemente zu eben so deutlichem, als harmonischem Ausdruck gelangen zu lassen, für die kräftigeren Geister eine besondere Aufforderung, sich daran zu versuchen, für die schwächeren, den glücklich gefundenen Ausdruck zu wiederholen.

Zu diesem rein künstlerischen Interesse gesellte sich jedoch noch ein zweites, mag man dies nun im Gegensatz zu jenem als ein rein menschliches, als ein persönliches, oder mit irgend einem anderen Namen bezeichnen. Seinen Grund hat es in dem Bedürfnisse des menschlichen Gemüthes, Etwas zu besitzen, woran es sich als an ein ideales Vorbild in allen Verhältnissen des Lebens anlehnen; worin es einen Sporn für sein Streben, eine Würze seiner Freuden, einen Trost im Leiden, einen Hoffnungs-Anker bei dem Blick in das Dunkel des jenseitigen Lebens finden kann; was die Nacheiferung weder durch unerreichbare Erhabenheit entmuthigt,

[1] Dass das Gemälde des Aristides, welches Plinius: Hist. Nat. XXXV, 99. mit den von Jahn: Sitzungs-Ber. der kön. sächs. Ges. der Wiss. 1850. S. 126. für ganz unverständlich erklärten Worten: »*et Anapauomenen propter fratris amorem*« beschreibt, die schlafende Byblis darstellte, kann nicht zweifelhaft bleiben, wenn man das von Antoninus Liberalis c. 30. nach Nikander Erzählte, namentlich seine Worte: καὶ πολὺν ὕπνον ἐνέβαλον, so wie Ovid's Behandlung dieser Sage, namentlich Metam. IX, 468–495, in Betracht zieht. Das dabei angewendete künstlerische Motiv wird im Wesentlichen wohl kein anderes gewesen sein, als jenes, welches wir bei Bildern der Ariadne, der Rhea Silvia, der Nymphen u. s. w., wenn sie schlafend dargestellt sind, fast regelmässig angewendet finden. In jedem Falle wird man einräumen müssen, dass die berühmteste Statue, welche dieses Motiv behandelt, die sogenannte Kleopatra im Vatican, nicht nur Ariadne oder eine unbestimmte Nymphe, wie man schon eingesehen hat, sondern auch Byblis darstellen kann. Antiker Ausdrucksweise aber würde man gewiss am nächsten kommen, wenn man diese schöne Statue kurzweg als *Anapauomene* bezeichnen wollte. Denn Plinius's Worte weisen verständlich genug darauf hin, dass auch das Werk des Aristides unter diesem einfachen Namen bekannt war, wenn es auch möglich bleibt, dass dieser eigentlich nicht nur diesem Bild galt, sondern überhaupt als Beiname der Byblis im Gebrauch war. Wenigstens konnte die Sage vom Schlafe der Byblis und die dieser Sage wahrscheinlich zu Grunde liegende Thatsache, dass die Quelle Byblis nur mit gewissen Unterbrechungen floss, leicht einen solchen Beinamen veranlassen, wie ja auch die heilige Quelle des Zeus in Dodona aus demselben Grunde denselben Namen führte. Plinius: H. N. II, 228. An Plinius's Ausdruck aber ist nur das zu tadeln, dass er das *Anapauomene* zuerst als Namen setzt, und doch dann, indem er fortfährt: *propter fratris amorem*, als Prädicat gebraucht.

noch durch Mangel an innerem Adel einschlummern lässt. Die hellenische Phantasie hatte allmählig, ohne sich dessen bewusst zu sein, das Wesen des Herakles so gestaltet, dass er vor allen Anderen geeignet war, diesem Bedürfniss zu entsprechen. Ihn hatte sie zu einem Bild des hellenischen Mannes in höchster Potenz erhoben, ihn mit allen Tugenden, so wie mit allen Schwächen ausgerüstet, mit allen Leiden des Menschen überhäuft, aber auch mit dem höchsten Lohn gekrönt. Und diese Schöpfung hellenischer Phantasie ward, da sie nicht als solche, sondern als Wahrheit galt, dem hellenischen Gemüth ein Ideal, an welches es sich gern in allen Verhältnissen des Lebens anschloss. In ihm fand es die kräftigste Aufmunterung, sich den Genüssen des Lebens hinzugeben, wo sie sich nur darboten[1], aber auch vor keiner Mühe, vor

[1] Aristides: Herakles S. 35. Jebb. S. 61. Dind.: Οὐ τοίνυν ἐπὶ πράξεσι μόνον καὶ ἀγῶσιν ἔχοι τις ἂν Ἡρακλέους μνημονεύειν, ἀλλὰ κἂν ταῖς εὐθυμίαις τοῦ βίου πολλοῦ τινος ἄξιος. Δηλοῖ δὲ τῶν ἀγαλμάτων αὐτοῦ τὰ πίνοντα. Μοῖραν δ' ἔλαχε θαυμαστὴν παρὰ πάντων θεῶν, ὅν γε δὴ Ζεὺς μὲν εἰς φῶς ἤγαγεν, Ἀθηνᾶ δὲ παραλαβοῦσα ἐπετρόπευσε καὶ τοὺς ἄθλους ἐξηγεῖτο, Ἀφροδίτη δὲ καὶ Διόνυσος ἠσπάζοντο καὶ τὰς ἀναπαύσεις τῶν πόνων ἀξίως ἐδωροῦντο, Ἥρας δὲ κηδεία καὶ Ἥβης γάμος ἀρχαῖα λέγειν. Auf dem Boden eines Glas-Gefässes (Passeri: Lucernae To. III. Tab. 96.), welcher zwischen den Porträt-Bildern eines Mannes und einer Frau eine kleine Herakles-Statue zeigt, lesen wir die Worte: «*Orfitus et Co[n]*-«*stantia: in nomine Herculis a cerentino* (?) *felices bi*-«*bat[i]s*». (Wegen des dunklen *a cerentino* kann man vergleichen Bull. dell' Inst. arch. 1851. S. 11. 1852. S. 54.) Von ähnlichen kleinen Herakles-Statuen, die man, wie Trimalchio nach Aegyptischer Sitte ein Skelett, beim Schmause auf den Tisch stellte, um zum Trinken aufzufordern, und daher ἐπιτραπέζιοι nannte, ist die am bekanntesten, welche das Alterthum dem Lysipp zuschrieb. Zu demselben Zweck aber haben ohne Zweifel auch die meisten jener kleinen, zum Theil trefflich gearbeiteten Statuen gedient, welche den Herakles von Trunkenheit taumelnd darstellen. Z. B. Numism. Mus. Arigon. To. III. Ant. sen. div. Tab. 17.; Spec. of anc. sculpt. To. II. Pl. 31. 32. = Clarac: Musée de sculpt. Pl. 802 c. No. 2006 b.; Mon. Ined. pubbl. dell' Inst. arch. To. I. Tav. 44.; Clarac: Musée de sculpt. Pl. 790 a. No. 1987. Wodurch übrigens das Alterthum darauf gekommen war, an dem Herakles die Eigenschaft eines gewaltigen Trinkers und Essers so grell hervortreten zu lassen und ihn so eng mit dem bakchischen Kreise zu verbinden, ist für die vorliegende Untersuchung gleichgültig. Doch will ich nicht verhehlen, dass O. Müller, der das Satyr-Drama für die Ursache hielt, hierin, wie überhaupt in dem ganzen der Herakles-Sage beigemessenen Princip, auch nach meiner Ansicht das Wahre entschieden verfehlt hat. Herakles war ursprünglich eben nichts Anderes, als ein griechischer Name für jenes üppige, weichliche Wesen Asiatischer Religion, welches einer gewaltigen Mond-Göttin zugleich als Geliebter, als Sohn und als gehorsamer Diener beigegeben war; ein Verhältniss, welches noch in den Sagen von Kybele und Attis, Aphrodite und Adonis, Talos, Sardanapalos u. s. w. mehr oder weniger vollständig ausgesprochen vorliegt. Eben so ist Hera selbst ursprünglich nur ein griechischer Name für eben jene allgewaltige Asiatische Göttin, welcher statt eines ebenbürtigen Gatten ein Geliebter, Diener und Sohn zu üppigem Genusse dient. Darum eben wurde diese Göttin von den Griechen Hera d. h. Herrin, ihr Begleiter Herakles d. h. Diener der Hera genannt. Darum tritt noch in den Homerischen Gedichten jene Unbändigkeit der Hera dem ihr von den Griechen beigemessenen Gatten gegenüber oft so grell hervor, dass Müller keine Erklärung dafür fand; daher die ganze Sage von den im Dienste der Hera und des Eurystheus verrichteten Arbeiten des Herakles; daher die von seiner Knechtschaft bei Omphale, die selbst nur eine andere hellenische Form für eben jene Göttin ist, welche sonst von den Hellenen unter dem Namen der Hera in ihren Cultus aufgenommen ist; daher die eigenthümlichen Gebräuche des Herakles-Cultus in Kos, sein Verkehr mit Dionysos, Satyrn und Maenaden, seine auch sonst so vielfach hervortretende Ueppigkeit und Schwelgerei und in Folge davon die ihm zuweilen verliehene satyreske Gestalt und die Rolle, welche er im Satyr-Drama spielte. Seine heroische Thatkraft hingegen, sein unbeugsamer Muth ist gerade das, was seinem Wesen erst von hellenischem Geiste aufgeprägt wurde, als dieses Volk den ihm ursprünglich fremden Gott oder Heros in seinen Cultus aufgenommen hatte und nun mit der eigenen Geistes-Richtung in besseren Einklang zu bringen suchte, sei es dass dabei eine Identificirung mit einem älteren, ächt hellenischen Wesen mitwirkte, oder nicht. Dies wird immer mehr erkannt werden, je mehr man anfangen wird, ohne Vorurtheil und mit kritischer Strenge Ursprünglich-Hellenisches von dem zu sondern, was der hellenische Geist nur vom Orient entlehnt hat.

keiner Anstrengung zurückzuschrecken und den schwersten Leiden, selbst dem Tode muthvoll entgegen zu gehen[1]. Sein Beispiel war dem Hellenen die gültigste Bürgschaft dafür, dass dem Menschen jenseits auch ein seinen Mühen im diesseitigen Leben entsprechender Lohn zu Theil werden, dass dieser Lohn dem von so Vielen gehegten Wunsche gemäss in einer durch bakchische und aphrodisische Genüsse versüssten Ruhe bestehen werde[2]. Wie hätte sich an eine solche Auffassung des Herakles nicht der Wunsch anschliessen müssen, dass auch die bildenden und zeichnenden Künste die diesem Heros zeitweilig oder am Ende seiner irdischen Laufbahn auf immer gewährte Ruhe mit ihren verschiedenen Genüssen dem Bewusstsein immer von Neuem vergegenwärtigen und gewissermaassen beglaubigen möchten? Wie musste nicht in diesem Wunsche für die Künstler ein neuer Antrieb liegen, ihre Kräfte der Lösung dieser Aufgabe zu widmen?

Allerdings ist es grösstentheils unmöglich, zu entscheiden, ob bei dem einzelnen Kunstwerke ausser dem Interesse an dem ethischen Gehalt auch die Rücksicht auf die an die Ruhe des Herakles geknüpften Hoffnungen über das künftige Schicksal des Menschen mitgewirkt haben oder nicht. Doch werde ich weiter unten die Gründe darlegen, wesshalb mir jenes bei der Albanischen Tafel, welcher diese Untersuchung gilt, wahrscheinlich ist, und mit voller Sicherheit kann man es behaupten, so oft Scenen der Herakles-Sage an Grabdenkmälern angebracht sind[3]. Denn da finden wir sie erst in römischer Zeit, als man überhaupt in dem Gräber-Schmuck die Verstorbenen den verschiedensten Heroen und Heroinnen gleichzusetzen pflegte, um so dem bekümmerten Gemüthe eine tröstliche Aussicht auf das Leben nach dem Tode zu eröffnen. Bei Herakles aber kann man um so weniger an dieser Absicht zweifeln, als er, wie wir eben sahen, auch sonst allgemein als ideales Vorbild galt und die auf ihn bezüglichen Bilder an Grabdenkmälern fast ohne Ausnahme[4] entweder die durch bakchische Genüsse versüsste Ruhe am Ende seines Lebens oder seine Zwölf-Thaten darstellen. Denn die in dieser Gleichstellung der Zwölf-Thaten mit den Thaten der Verstorbenen liegende Aufforderung zur Gleichstellung des sich für beide im jenseitigen Leben daran anschliessenden Lohns konnte

[1] So suchte Grania Epiktesis (Orelli: Inscr. Lat. No. 4765. Corp. Inscr. Gr. No. 6438.) für sich, so wie für ihren verstorbenen Gatten Trost in den Worten: Εὐψύχι Μίδων· οὐδεὶς ἀθάνατος· καὶ ὁ Ἡρακλῆς ἀπέθανε. Vergleiche Homer: Il. XVIII, 117 ff.

[2] So verkündete schon Pindar: Nem. I, 100 ff. dem Chromios den ihm für seine im diesseitigen Leben gemachten Anstrengungen jenseits erwartenden Lohn, indem er auf Herakles als Vorbild mit den Worten hinwies:

Καὶ γὰρ ὅταν θεοὶ ἐν πεδίῳ Φλέγρας Γιγάντεσσιν μάχαν
ἀντιάζωσιν, βελέων ὑπὸ ῥιπαῖσι κείνου φαιδίμαν γαίᾳ πεφύρσεσθαι κόμαν
ἔνεπεν· αὐτὸν μὰν ἐν εἰράνᾳ καμάτων μεγάλων ἐν σχερῷ
ἡσυχίαν τὸν ἅπαντα χρόνον ποινὰν λαχόντ' ἐξαίρετον
ὀλβίοις ἐν δώμασι, δεξάμενον θαλερὰν Ἥβαν ἄκοιτιν καὶ γάμον
δαίσαντα, πὰρ Δὶ Κρονίδᾳ σεμνὸν αἰνήσειν δόμον.

Eine ähnliche Beweiskraft legt auch Cicero: Pro Sestio 68, 143. dem Beispiel des Herakles bei.

[3] Natürlich ist hier nicht von solchen Bildern die Rede, in denen Herakles nur eine untergeordnete Rolle spielt, wie in den Darstellungen der Kalydonischen Jagd, des Proserpina-Raubes, der Alkestis-Sage u. s. w.

[4] Eine Ausnahme bilden nur jene Grabdenkmäler, an denen die Bewältigung des Kerberos allein, ohne eine der anderen Zwölf-Thaten dargestellt ist, z. B. Raoul-Rochette: Monum. Inéd. Pl. 42[a]. Bellori: Sepulcrum Nasoniorum Tab. 16. Denn hier liegt das Tröstliche nicht in einem Hinweis auf einen jenseits zu erwartenden Lohn, sondern in der Hoffnung auf eine Rückkehr aus dem Tode.

gewiss eben so wenig entgehen, als die Absicht der Bilder, welche den Herakles in bakchischer Ruhe vorführen.

Es wird daher gerathen sein, bei der Musterung der Kunstwerke, welche die Ruhe des Herakles darstellen, die Grabdenkmäler von den übrigen ganz zu sondern. Denn bei jenen konnten die Künstler mit Sicherheit voraussetzen, dass der Beschauer, selbst wenn sie den Begriff des Ruhens weniger nachdrücklich betonten, doch das Bild auf das Schicksal des Menschen nach dem Tode anwenden, eben nur die sich in dieser Hinsicht daraus ergebenden Hoffnungen als Gesammt-Eindruck mit sich nehmen werde; und darum konnten sie sich hier freier bewegen, als wenn sie sonst die Ruhe des Herakles darstellen wollten. Von den anderen Bildern aber können hier alle die gar nicht in Betracht kommen, für welche die Ruhe nicht der Grund-Gedanke, sondern nur eins von den untergeordneten Elementeu der dargestellten Situation ist, wie z. B. bei der Apotheose, bei der Vermählung mit Hebe und in den meisten Bildern, welche den Herakles im Verkehr mit anderen Göttern, Göttinnen, Heroen oder Heroinnen zeigen. Nur um die Betrachtung der Bilder kann es sich handeln, wo die Ruhe der Grund-Gedanke ist und zwar nicht nur als eine augenblickliche und zufällige Unthätigkeit erscheint, sondern der ausdrückliche Wille des Heros, sich von vorausgegangenen geistigen oder körperlichen Anstrengungen zu erholen, einen genügenden Ausdruck gefunden hat; ein Wille, der übrigens gar nicht schlechthin jede Thätigkeit ausschliesst. Im Einzelnen freilich dürfte hierbei schwerlich Einstimmigkeit der Ansichten zu erreichen sein. Es wird immer eine namhafte Zahl von Kunstwerken übrig bleiben, in denen die Einen die Ruhe als Grundgedanken ausgesprochen finden werden, die Anderen nicht, die Einen nur eine zufällige Unthätigkeit, die Anderen den bestimmten Willen des Herakles, sich zu erholen. Ich gebe daher kurz an, wovon ich mich leiten liess, indem ich die einen Kunstwerke in den Kreis der Betrachtung gezogen, andere zurückgewiesen habe. Zunächst schienen mir die Bilder, welche den Herakles gelagert darstellen, ohne Ausnahme hierher zu gehören, mögen sie ihn nun allein, oder von Anderen umgeben vorführen, seiner Ruhe zugleich eine gewisse Thätigkeit beimessen, oder nicht. Denn die Lagerung betont die Absicht sich zu erholen so stark, dass jede damit verbundene Thätigkeit oder Wechsel-Beziehung mit Anderen nur als eine besondere Färbung der Ruhe erscheinen, nicht aber deren Charakter als Princip des Bildes verwischen kann. Ein weit schwächerer Ausdruck ist die sitzende Stellung. Ist diese gewählt, so wird eben desshalb in der Regel[1] bei einer Gruppirung

[1] Allerdings nur in der Regel. Wenn Herakles z. B. den Arm quer über den Kopf legt (Mus. Chiaram. To. I. Tav. 42. Campana: Opere in plastica Tav. 26.), so ist die Absicht sich zu erholen auch bei sitzender Stellung so stark betont, dass die in der Gruppirung mit Anderen liegende Beziehung zu diesen nur als das untergeordnete Element erscheint. Aber auch andere Verhältnisse können es ausser Zweifel setzen, dass die hinzugefügten Personen nur durch den Grund-Gedanken der Ruhe des Herakles veranlasst sind z. B. Dubois de Maisonneuve: Introd. à l'étude des vases Pl. 35.; Gerhard: Vases et coupes Pl. 8.; Stoschische Abdrücke II. 1772. 1780.; Beger: Hercules Ethnic. Tab. 18. Bei anderen Bildern bleibt das Urtheil schon mehr oder weniger schwankend, z. B. Micali: Mon. Ined. Tab. 37.; Mus. Borbon. To. XIII. Tav. 51.; Laborde: Vases de Lamberg To. I. Pl. 34.; Moses: Altars Pl. 13. u. s. w., in der Regel aber ist es offenbar, dass, wo Herakles von Anderen umgeben sitzt, nicht die Ruhe das Princip des Bildes ist. Da sich also bei diesen Bildern eine feste Gränz-Linie nicht ziehen lässt, so habe ich sie

mit anderen Personen die damit verbundene Wechsel-Beziehung derselben unter einander, nicht der Wille, sich von vorausgegangenen Anstrengungen zu erholen, als Ursache der sitzenden Stellung und der darin liegenden Ruhe, mithin als Grundgedanke des Bildes erscheinen. Selbst wenn der Sitzende allein, ohne von anderen Personen umgeben zu sein, dargestellt, ihm aber doch noch eine bestimmte Thätigkeit beigemessen ist, wird es von der Art dieser Thätigkeit abhängen, ob sich noch jene Absicht als Princip des Bildes werde geltend machen können, oder nicht. Wenn Herakles z. B. in sitzender Stellung opfert[1] oder auf Etwas zu lauern scheint[2], so dürfte man einverstanden sein, dass er nur sitze, um zu lauern oder zu opfern, und dass dieses Lauern oder Opfern nicht etwa nur eine Färbung seiner Ruhe sei. Hingegen ist offenbar die, wenn auch wider Willen eingetretene, Nothwendigkeit, sich von drückendem Seelen-Schmerz zu erholen, das Princip des Bildes, wenn Herakles in sitzender Stellung kummervoll sinnend dargestellt ist, und nur eine heitere Färbung seiner Ruhe ist es, wenn er sich sitzend dem Genuss des Weins oder der Freude an den Tönen der Leier hingiebt, während, wenn er die letztere, wie so häufig, im Tanzschritt spielt, Tanz und Musik, nicht Ruhe das Princip des Bildes ist. Endlich ist ohne Zweifel Ruhe auch überall da der Grund-Gedanke, wo Herakles ohne Begleiter und ohne irgend eine bestimmte Thätigkeit zu zeigen sitzend dargestellt ist. Noch weniger aber, als die sitzende, spricht die aufrechte Stellung an sich den Begriff der Ruhe aus. Nicht nur jede Gruppirung mit anderen Personen, so wie jede mit dieser Stellung verbundene Thätigkeit wird es unmöglich machen, die Absicht, sich von vorausgegangenen Anstrengungen zu erholen, als Princip eines Bildes hervortreten zu lassen, sondern die Composition wird auch über den Ausdruck einer zufälligen, augenblicklichen Unthätigkeit nicht hinauskommen, so lange nicht alle Elemente der Stellung jene Absicht in der ausdrücklichsten Weise betonen. So kommt es, dass sich, wie wir sehen werden, in den Herakles-Bildern überhaupt nur ein oder zwei Motive dieser Art finden, die in den Kreis unserer Betrachtung fallen, und wenn auch das eine derselben wiederholt bei der Gruppirung des Herakles mit anderen Figuren verwendet worden ist, so bemerkt man doch leicht, dass dies eben nur möglich wurde, indem das Motiv entweder ganz unverändert blieb, aber dann auch den Herakles isolirt und ohne jede Wechsel-Beziehung zu den ihn umgebenden Figuren erscheinen lässt, oder, um eine solche zu ermöglichen, Veränderungen erleiden musste und dann zugleich eben so viel von dem reinen Charakter der Ruhe als Princip des Bildes verloren hat.

Ich stelle zunächst die Kunst-Werke zusammen, welche den Herakles vorführen, wie er in liegender Stellung ruht.

ganz von dieser Betrachtung ausgeschlossen, ohne zu befürchten, dass uns dadurch etwas Wesentliches verloren gehen werde.

[1] So z. B. auf einer Münz-Reihe von Kroton Mionnet: Descr. To. I. S. 191. No. 872. Suppl. To. I. S. 340. No. 900. Carelli: Numm. Ital. Vet. Tab. 183. No. 21–23.

[2] So scheinen einige geschnittene Steine aufgefasst werden zu müssen: Onyx der Sammlung Odescalchi Mus. Odesc. To. I. Tab. 53. = Lippert: I, 612. = Raspe: 5980.; Stoschischer Schwefel Raspe: 5977.; Carneol ehemals in der königl. polnischen Sammlung, von Natter geschnitten Lippert: I, 613. = Raspe: 5978.; Chrysolith der Praunschen Sammlung Lippert: Suppl. I, 347 = Raspe: 5979. Für antik kann freilich nur etwa der zuerst genannte Stein angesehen werden, und selbst dieser nicht mit Sicherheit.

Statuen.

1. Ehemals im Amastrianon in Konstantinopel. Georg. Codinus: Excerpt. de Antiq. Constant. S. 45. ed. Bekk. Anonymi Enarr. Chronogr. S. 172. ed. Bekk. Anonymi Antiq. Constant. in Banduri: Imper. Orient. To. I. S. 18. ed. Venet. Der an allen drei Stellen gebrauchte Ausdruck: Ἡρακλῆς ἀνακείμενος lässt in diesem Zusammenhang kaum eine andere Auffassung zu, als dass Herakles liegend gebildet war. Verwirrt wird die Sache nur durch die in der zweiten Stelle gebrauchte Wendung: Ἡρακλῆς, ὁ ἀνακείμενος ἡνίοχος, θεὸν ἐπιγράφων, Ἀπόλλων παγκρατιαστής, der man schwerlich einen vernünftigen Sinn wird abgewinnen können.

*2. Kolossal-Statue von Marmor, im Vatican, in der letzten Abtheilung des Museo Chiaramonti. Clarac: Musée de sculpture Pl. 796. No. 1991 [1].

Marmor-Reliefs.

*3. Grosses Marmor-Gefäss in der Villa Albani, dessen Bilderschmuck dieselbe Gruppe enthält, wie die unter dem Namen der Apotheose des Herakles bekannte Tafel. Piranesi: Vasi, Candelabri etc. To. I. Tav. 33. Zoega: Bassirilievi di Roma Tav. 71. 72. Inghirami: Mon. Etruschi To VI. Tav. X 5.

*4. Fragment in der Villa Albani. Notizie sulle antichità di Roma. 1786. Giugno No. 3. Zoega: Bassirilievi di Roma Tav. 69. Millin: Gal, Myth. Pl. 109. No. 472. Guigniaut: Religions de l'antiquité Pl. 175. No. 683 [a].

5. Anathem mit griechischer Weih-Inschrift in Oxford. Mattaire: Marmor. Oxon. S. 31. No. 36. Chandler: Marmor. Oxon. To. II. Tab. 8. No. 57. Montfaucon: Antiq. Expl. Suppl. To. I. Pl. 54.

6. Anathem mit griechischer Weih-Inschrift im Museo Worsleyano Tav. 1. No. 2.

*7. In der Villa Albani. Zoega: Bassirilievi di Roma Tav. 68. Zwölf Basreliefs herausg. vom archaeol. Institut. Vignette zu Taf. 11.

*8. Im Vatican. Mus. Pio-Clem. To. V. Tav. 14. Pistolesi: Il Vaticano descritto To. V. Tav. 118.

[1] Dunkel bleibt noch immer der Grund-Gedanke der in grosser Zahl vorhandenen Statuen, welche Flügel-Knaben darstellen, die auf den Boden hingestreckt schlafen, indem ihnen bald Köcher, Bogen, Eidechse, Mohnköpfe, Löwenhaut und Keule, bald nur einige dieser Attribute beigegeben sind. Tollius: Epist. Itiner. ed. 2. S. 72. Maffei: Raccolta di stat. Tav. 143. Wilde: Signa antiqua Tab. 21. Clarac: Musée de sculpture Pl. 644 ff. 761 ff. Gerhard: Berlin's antike Bildwerke S. 120. 124. 129. und eine Statue auf der Akropolis in Athen No. 2288. Dass die beiden ersten Attribute auf dem Eros-, die zweiten auf dem Hypnos-, die dritten auf dem Herakles-Begriff fussen, ist klar. Die gewöhnliche Erklärung aber, welche in diesen Bildern Eros sieht, wie er schläft, nachdem er die Waffen des Herakles entwendet hat, ist mir sehr unwahrscheinlich, da man gar nicht einsieht, warum er mit diesem gestohlenen Gut gerade schläft. Wahrscheinlicher ist mir, dass die Verbindung der Herakles-Attribute mit denen des Hypnos auf der den Römern und Griechen gleich geläufigen Vorstellung des Herakles ἐνύπνιος oder *somnialis* fusse, wobei es freilich ungewiss bleibt, ob nun dieser Herakles ἐνύπνιος, oder Hypnos im Eros-Gewand den Grund-Gedanken bilde. Im letzteren Falle wären die Herakles-Attribute auf Hypnos nur darum übertragen, weil auch Herakles als Schlaf-Gott gedacht wurde. Gewiss aber scheint es mir, dass das Schlafen in diesen Bildern als rein-attributive Handlung, nicht als momentane Situation gedacht ist, so dass sie, selbst wenn ihr Princip im Herakles-Begriff liegen sollte, doch nicht in die in Rede stehende Reihe gehören würden.

9. Säulen-Capitäl, am Aventin in der Vigna der Familie Gmelin gefunden. Gerhard: Unedirte Bildwerke Taf. 114.

Münzen.

*10. Silber-Münzen von Kroton, auf denen Herakles in einer Stellung erscheint, die zwischen Liegen und Sitzen schwankt, sich jedoch in den meisten Exemplaren mehr jenem als diesem nähert. Mionnet: Descr. To. I. S. 191. No. 868—871. Suppl. To. I. S. 340. No. 988. Carelli: Nummi Italiae Tab. 184. No. 31—38.

11. Erz-Münze der jüngeren Faustina, in Nikaea geschlagen. Mionnet: Suppl. To. V. S. 98. No. 518.

12. Erz-Münze Caracalla's, in Nikaea geprägt. Sestini: Mus. Hederv. Parte II. Tav. 16. No. 10. Mionnet: Suppl. To. V. S. 121. No. 672.

13. Erz-Münze Gordian's, in Nikaea geprägt. Mus. San-Clem. To. III. Tab. 31. No. 333. Mionnet: Suppl. To. V. S. 148. No. 860.

14. Erz-Münze Marc Aurel's, in Pergamon geschlagen. Pedrusi: J Cesari To. V. Tav. 12. No. 3. Gessner: Nummi Imp. Tab. 107. No. 19. Mionnet: Suppl. To. V. S. 442. No. 1014.

15. Erz-Münze Gallien's, in Pergamon geprägt. Sestini: Mus. Hederv. Parte II. Add. Tav. 3. No. 6. Mionnet: Suppl. To. V. S. 474. No. 1167.

16. Erz-Münze Gordian's, in Germe geschlagen. Mionnet: Descr. To. II. S. 557. No. 277.

17. Erz-Münze der Tranquillina, in Tripolis geschlagen. Mionnet: Descr. To. III. S. 395. No. 534.

Gemmen.

*18. Unter den roh gearbeiteten, späten Calabrischen Scarabaeen, über welche Köhler[1] ausführlicher gesprochen hat, findet man viele, welche einen Heros darstellen, der auf einer Reihe von Amphoren oder Schläuchen liegt, und bald ohne nähere Charakteristik gelassen, bald durch seine Attribute deutlich als Herakles bezeichnet ist. Diese Krug-Reihe erhält noch überdies zuweilen durch ein hinzugefügtes Segel die Bedeutung eines Flosses. Scarabaeen dieser Art werden im südlichen Italien in grosser Anzahl gefunden und die meisten Sammlungen sind damit mehr oder weniger reichlich versehen. Die Kaiserlich-Russische besitzt deren drei und eine reiche Auswahl davon fand ich in Neapel bei dem Kunsthändler Barone. Uebrigens sehe man Köhler: Gesamm. Schriften Th. V. S. 181. No. 24ff. und Impronte Gemmarie pubbl. dall' Inst. arch. I, 17ff. III, 21ff.

*19. Agat-Cameo, ehemals im Besitz Wirths in Dresden. Lippert: Daktyl. Suppl. I. No. 339. Raspe: 6150.

20. Carneol, früher Ficoroni gehörend. Maffei: Gemme To. II. Tav. 100. Montfaucon: Ant. Expl. To. I, 2. Pl. 138. No. 4.

21. Steinart und Besitzer unbekannt. Novus Thesaur. Gemm. To. II. Tab. 85.

[1] Gesammelte Schriften Th. III. S. 18f. Th. V. S. 128f. 204.

*22. Carneol mit der Stoschischen Sammlung nach Berlin gekommen. Winckelmann: Descr. des p. gr. de feu Stosch. S. 290. No. 1773. Stoschische Abdr. II, 1773. Tölken: Beschr. S. 267. No. 110.

*23. Stoschischer Schwefel. Raspe: 5986.

*24. Stoschischer Schwefel. Raspe: 5989.

25. Nicolo im Besitz des Hrn. Hertz in London. Catalogue of the collection of antiquities S. 38. No. 733[1].

Vasen-Gemälde.

26. Schwarze Figuren. Micali: Storia Tav. 89. Gerhard: Griechische Trinkschalen Taf. C. No. 6.

27. Schwarze Figuren, früher im Besitz des Prinzen von Canino. Gerhard: Auserles. Vasenb. Taf. 133. No. 4.

28. Auf der einen Seite rothe, auf der anderen schwarze Figuren. De Witte: Descr. d'une collection-provenant des fouilles de l'Etrurie. No. 48.

29. Schwarze Figuren. De Witte: a. a. O. No. 101.

30. In Florenz. Jahn: Archaeol. Aufsätze S. 89.

31. Schwarze Figuren, in Ruvo. Bull. dell' inst. arch. 1836. S. 113.

*32. Rothe Figuren, im Vatican. Millingen: Peint. des vases de div. coll. Pl. 35. Mus. Gregor. To. II. Tav. 13[2].

[1] Andere, übrigens sehr ähnliche Steine scheinen vielmehr einen Silen darzustellen, z. B. der von Köhler: Gesamm. Schriften Th. III. S. 73. besprochene und mehrere der Kaiserlich-Russischen Sammlung. Von einer noch anderen Gemme derselben Sammlung, einem Carneol, mag ich wenigstens nicht mit Entschiedenheit behaupten, dass Herakles gemeint sei. Man sieht darauf einen nackten, unbärtigen Mann, der nach der Rechten des Beschauers gewendet liegt. Von dem Löwenfell ist keine Spur zu bemerken, in der vorgestreckten Linken aber hält er eine Keule. Der rechte Ellbogen stützt sich auf ein umgefallenes, enghalsiges Gefäss ohne Henkel in der Weise der Flussgötter. Auf ihn zu fliegt ein kleines Thier, wohl eine Biene oder ein Schmetterling. Ich weiss nicht, in welchem Sinn ein Thier dieser Art dem Herakles beigegeben sein könnte. Eine Stoschische Glas-Paste (Winckelmann: Descr. des p. gr. de feu Stosch S. 291. No. 1782. Raspe: 5990. Stosch. Abdr. II, 1782. Tölken: Verz. S. 267. No. 111.) stellt zwar entschieden den Herakles dar; ob sie aber antik sein mag, ist sehr zweifelhaft. Wenn auch der Stil der Arbeit bei der Kleinheit des Bildes dem Urtheil keinen Anhalt bieten kann, so dürften doch der Stellung des Heros die Analogieen, die ihr in modernen Bildern nicht fehlen, in antiken abgehen. Auch ist der Gedanke, dass der kleine Eros mit der gewaltigen Keule davon fliegt, nicht eben glücklich und gegen die Gewohnheit der antiken Bilder, welche die Eroten darzustellen pflegen, wie sie die schwere Last kaum zu bewegen vermögen. Selbst die kleine Bronze bei Dubois: Descr. des ant. de Mr. le Comte de Pourtalès-Gorgier S. 132. No. 551. drückt dies aus, wenngleich sie sich jenem Bilde noch am meisten nähert. Einen Blut-Jaspis endlich, der sich früher im Besitz Tassie's befand und auf der einen Seite die Verkündigung der Jungfrau Maria, auf der anderen den schlafenden Herakles zeigt, dem Cacus die Rinder stiehlt (Raspe: 5785. 13878.), sollte man gar nicht erst zurückzuweisen brauchen. Denn dass die Bilder beider Seiten von einer und derselben Hand des funfzehnten Jahrhunderts geschnitten sind, setzt die Untersuchung der Abdrücke beim ersten Blick ausser allen Zweifel und überdies kehrt das Abenteuer mit Cacus genau in derselben Form auch auf anderen Werken derselben Zeit, nicht aber auf antiken, wieder. Montfaucon: Ant. Expl. Suppl. To. I. Pl. 52. Allein ein Glas-Abdruck der Seite, welche dieses Abenteuer darstellt, ist mit der Stoschischen Sammlung in die Berliner gekommen (Winckelmann: Descr. des p. gr. de feu Stosch S. 284. No. 1759. Stosch. Abdr. II, 1759.) und Hr. Tölken hat nicht unterlassen, diesen in seinem Verzeichnisse S. 265. No. 91. als antik aufzuführen.

[2] Andere mehr oder weniger ähnliche Vasenbilder,

Wand-Gemälde.

33. Das von Philostratos: Imag. II, 22. beschriebene Gemälde, in welchem Herakles liegend zu denken ist. Denn das am Ende der Beschreibung Gesagte ist offenbar nur eine rhetorische Phrase, wie man deren nur zu viele bei diesem Schriftsteller findet.

34. Wand-Gemälde, welches in Pompeji innerhalb der Jahre 1835 und 1839 entdeckt wurde. Raoul-Rochette: Choix de peintures de Pompéi Pl. 19.

35. Wand-Gemälde, welches ebenda 1847 ausgegraben worden ist. Bullett. Napolet. To. VI. S. 11. 37. Bullett. dell' Inst. arch. 1847. S. 133. Archaeol. Anz. 1851. S. 22. Archaeol. Zeit. 1851. S. 368.

Dass man Herakles in der Form, in welcher ihn diese Bilder vorführen, vorzugsweise bei dem Schmause in Pholoë dargestellt habe, sagt uns Lukian[1]. Den Zweifel an der Genauigkeit dieser Angabe mag ein griechisches Epigramm[2], welches auf dieselbe Gelegenheit hinzudeuten scheint, zum Theil beschwichtigen. Auffallend aber bleibt es, dass keins der uns erhaltenen Bildwerke eine solche Auffassung unterstützt. Die einen weisen auf andere Gelegenheiten hin, die anderen enthalten gar keine nähere Andeutung dieser Art. Dass sich das Bild No. 35. auf den Aufenthalt des Herakles bei Omphale bezieht, ist, so weit man nach den bisher bekannten Beschreibungen urtheilen kann, kaum zu bezweifeln. Dadurch wird aber dieselbe Annahme auch für No. 34. wahrscheinlich, da dies Gemälde nur eine abgekürzte Copie von jenem zu sein scheint, wenn ich auch die im Hintergrunde angebrachte weibliche Figur nicht für Omphale halten kann[3]. Dass in dem Vasen-Gemälde No. 28. der Aufenthalt in Phlius zu verstehen, und der Mundschenk demnach Kyathos sei, hat Lenormant durch Verweisung auf Pausanias[4] wenigstens sehr wahrscheinlich gemacht. Noch deutlicher ist die Kalydonische Form derselben Sage, welche den Mundschenken Eunomos, Archias oder Cherias nennt[5], in dem Relief No. 8. ausgesprochen. Denn was der Knabe dem Herakles darreicht, ist offenbar kein Trinkgefäss, sondern eine mit einem Deckel versehene Schaale mit Wasch-Wasser[6]. Dem Abenteuer mit den Pygmaeen galt das Gemälde No. 33. und allgemein hat man auch das hübsche Fragment der Villa Albani No. 4. darauf bezogen. In Betreff des letzteren jedoch ist diese Annahme sehr unwahrscheinlich. Die Handlungen, in welchen jenes Gemälde die Pygmaeen vorführte, bekun-

wie die eine Seite des unter No. 28. angeführten Gefässes, ferner die bei Dubois: Cat. de la coll. Pancouke No. 74. de Witte: Cat. Durand No. 316. Gerhard: Auserl. Vasenb. Taf. 118. 142. Neuerworb. Bildw. No. 1632. und im Mus. Gregor. To. II. Tav. 19. gegebenen, enthalten Nichts, was eine Beziehung auf Herakles rechtfertigen konnte. Einige weisen entschieden auf Dionysos hin, andere mit grosser Wahrscheinlichkeit auf das Privat-Leben, noch andere machen durch die Allgemeinheit der Behandlung eine Entscheidung ganz unmöglich.

[1] Lapith. c. 13. εἰ δὲ καὶ κάμοιμι, χαμαὶ τὸν τρίβωνα ὑποβαλλόμενος κείσομαι ἐπ᾽ ἀγκῶνος, οἷον τὸν Ἡρακλέα γράφουσιν. c. 14. λαβὼν δὲ ἅμα ὁ Ἀλκιδάμας ἐσίγησε μικρὸν καὶ ἐς τοὔδαφος καταβαλὼν ἑαυτὸν ἔκειτο ἡμίγυμνος, ὥσπερ ἠπειλήκει, πήξας τὸν ἀγκῶνα ὀρθὸν, ἔχων ἅμα τὸν σκύφον ἐν τῇ δεξιᾷ, οἷος ὁ παρὰ τῷ Φόλῳ Ἡρακλῆς ὑπὸ τῶν γραφέων δείκνυται.

[2] Anthol. Pal. To. II. S. 654. No. 98.

[3] Siehe mein Parergon XIV.

[4] Perieg. II, 13, 8. Vergl. Athen. IX, 411, A.

[5] Athenaeos a. a. O. Apollod. II, 7, 6. Diod. IV, 36.

[6] Schaalen dieser Form für Waschwasser kommen auch sonst nicht selten vor, z. B. Stephani: Antiquités du Bosphore Cimmérien Pl. 49. 52. Vergl. auch Lenormant: Elite céramogr. To. II. Pl. 49.

deten einen kriegerischen, wenn auch noch so lächerlichen Angriff, waren also ganz anderer Art, als die des kleinen Diebes auf dem Marmor-Fragment. Dazu kommt die Analogie der Wand-Gemälde No. 34. und 35. und namentlich die eines Florentiner Cameo's [1]. Darnach ist es kaum zu bezweifeln, dass auch das Albanische Fragment den Herakles vielmehr von einer neckenden Kinder- und Eroten-Welt umgeben darstellte, um so seine Ruhe harmlosem Spiele, nicht dem Sinnen auf neue Helden-Thaten gewidmet erscheinen zu lassen. Hiermit zugleich aber ist auch über die Auffassung des Carneols No. 19. entschieden. Nicht ganz unwahrscheinlich ist, was man in Betreff der unter No. 18. angeführten Scarabaeen vermuthet hat, welche der Amphoren-Reihe durch ein hinzugefügtes Segel den Sinn eines Flosses geben, dass nämlich darin eine Anspielung auf die Okeanos-Fahrt des Herakles im Becher des Helios zu suchen sei. Jedoch ist es möglich, dass wir auch nur das Product einer Phantasie vor uns haben, welche sich nicht mehr durch den Zügel des Mythos leiten liess; ähnlich jenen Bildern, welche Eroten auf einer mit einem Segel versehenen Amphora reitend vorführen. Was konnten die letzteren Anderes beabsichtigen, als der Vorstellung des Wein-Genusses auch die der kühlenden Seeluft, durch welche jener noch erhöht wird, in der Form eines kindischen Spiels hinzuzufügen? Entschieden eine andere Gelegenheit, als der Schmaus bei Pholos, ist auch in dem Vasen-Gemälde No. 26. gemeint. Doch wird es wohl nie entschieden werden können, ob eine vorübergehende Ruhe des Herakles im älterlichen Hause, oder eine endliche im Olympos zu verstehen ist. Kaum sicherer kann das Urtheil über das aus asiatischem Vorstellungs-Kreise hervorgegangene Bild ausfallen, welches Herakles auf einem schreitenden Löwen darstellt (No. 11. 12. 13. 16. 17. 23.). Wenn er hierbei wirklich einmal (No. 17.) einen Blitz in der Rechten hält, so ist es möglich, dass er als Gott, nicht als Heros, seine Ruhe also als eine endliche gedacht sei. Wenn dieser Blitz aber nicht sicher ist, so liegt es am nächsten, an seinen Aufenthalt bei Omphale [2], oder doch überhaupt an einen Aufenthalt in Asien zu denken, wo die betreffenden Münzen sämmtlich geprägt sind. Hingegen bei den beiden Anathemen No. 5. und 6. kann man mit Zuversicht eine endliche Ruhe annehmen. Ich begreife zwar, wie man eine einzelne vorübergehende That eines Heros, die besonders ruhmvoll war, auch in einem Anathem darstellen konnte; seine Ruhe aber in einem solchen Kunst-Werke vorzuführen, wenn man nicht die endliche, die ihm als Lohn für seine zahlreichen Helden-Thaten zuletzt zu Theil gewordene verstehen soll, scheint mir in der That keinen Sinn zu haben. Auch wenn Herakles von Dionysos, Satyrn oder Maenaden umgeben ruht (No. 3. 19. 29. 31. 32.), wird wenigstens in der Regel seine endliche, wenn auch noch nicht göttliche, Ruhe gemeint sein. Wenigstens scheint die Art, wie wir ihn

[1] Mus. Capit. To. IV. S. 87. Gori: Mus. Flor. To. I. Tab. 38. No. 5. Millin: Gal. Mythol. Pl. 121. No. 472*. Gall. di Firenze Ser. V. Tav. 26. Dem durch seinen Humor ansprechenden Gedanken, dass der Becher des Herakles heimlich von einem Anderen geleert wird, finden wir ausserdem auch auf No. 3., wo der Dieb ein Satyr ist. Ein Satyr trank auch auf einem von Plinius: Hist. Nat. XXXVI, 29. erwähnten Gemälde einem anderen den Wein heimlich aus seinem Becher weg.

[2] Auf dem bekannten Mosaik des Capitolinischen Museums (Mus. Cap. To. IV. Tab. 19.) wird der Dienst des Herakles bei Omphale noch weiter durch einen Löwen erläutert, der von Eroten gebändigt wird.

in mehreren der in Rede stehenden Bilder (No. 3. 19. 32.) von den Satyrn geneckt sehen, mit göttlicher Würde nicht wohl vereinbar. Endlich könnte man auch von den unter No. 10. angeführten Münzen von Kroton, welche vor dem Herakles einen Dreifuss zeigen, vermuthen, er libire hier dem Apollon, um sich zu reinigen, die Hera, deren Bild auf der anderen Seite der Münzen angebracht ist, zu versöhnen und so seine Ruhe zu einer endlichen, immerwährenden zu machen. Es ist nicht unmöglich, dass dies der Sinn jenes Bildes ist; allein der Dreifuss, der in den meisten Exemplaren fehlt, kann auch, wo er angebracht ist, nur als Stadt-Wappen hinzugefügt sein, ohne dass man ihn mit Herakles in Verbindung zu setzen hätte. Denn dies ist er bekanntlich für Kroton und es ist auf den Münzen griechischer Städte sehr gewöhnlich, dass, wenn das Haupt-Bild eine freiere Darstellung enthält, das eigentliche Wappen der Stadt als Beizeichen beigefügt ist. Gar Nichts aber deutet auf eine bestimmte Gelegenheit der Ruhe hin in den Bildern No. 1. 2. 7. 8. 14. 15. 21. 22. 24. 25. 27. 30. Denn wenn auch auf No. 7. eine Schlange hinzugefügt ist, so wird diese doch gewiss keinen anderen Sinn, als den oben[1] besprochenen haben und kann also keine Bestimmung dieser Art enthalten.

Natürlich ist Herakles in allen den Bildern, welche einen bestimmten Moment seines irdischen Lebens verstanden wissen wollen, auch nicht als Gott, sondern als Heros gedacht, und selbst, wo seine Ruhe eine endliche ist, braucht er darum noch immer nicht als Gott zu ruhen. Ueber seine Vergöttlichung war eine Menge der verschiedensten Vorstellungen im Umlauf und nach den meisten zwischen seiner letzten Helden-That auf Erden und seiner Erhebung zu einem Gott eine Zeit der Ruhe wenigstens denkbar, zu geschweigen, dass einige Sagen-Formen geradezu darauf hinweisen. Eine positive Hindeutung darauf, dass ihn der Künstler als Gott darstellen wollte, könnte man wohl nur in den Blitz von No. 17. finden wollen, aber selbst dieser kann ihm auch in einem anderen Sinn, z. B. als Sohn des Zeus, gegeben sein. Der bei weitem grösste Theil dieser Bilder jedoch lässt es ganz unentschieden, ob Herakles als Gott, oder als Heros ruhe. Um so weniger Wahrscheinlichkeit hat der von Einigen den Vasenbildern No. 26—30. gegebene Name der Apotheose für sich. Wenn auch der Sinn ähnlicher Compositionen, wenn sie anderen Personen gelten, allerdings auf eine Apotheose hinausläuft[2], so mussten doch die Künstler gerade bei Herakles, der so oft auch als Heros in ganz gleicher Weise dargestellt wurde, seine Verwandlung in einen Gott ganz ausdrücklich hervorheben, wenn sie ihre Bilder so aufgefasst wissen wollten. Man ist aber noch weiter gegangen. Da in mehreren dieser Bilder (No. 26. 27. 28. 30.) Athena auch bei dem ruhenden Herakles, wie sonst bei dem kämpfenden und thatkräftigen als theilnehmende Gefährtin und Beschützerin auftritt, so hat man behauptet, dass damit der vermeintliche ἱερὸς γάμος des Herakles und der Athena angedeutet werden solle. Allein dieser ganze ἱερὸς γάμος entbehrt zur Zeit noch jedes Haltes, und um zu erkennen, dass wenigstens in diesen Bildern die Athena weit davon entfernt ist, die Rolle einer Gattin oder Geliebten des Herakles zu spielen, genügt doch wohl ein Blick auf

[1] S. 64.

[2] Siehe oben S. 94.

ihre ganze Haltung und eine Vergleichung derselben mit den zahlreichen im ersten Abschnitt besprochenen Bildwerken, die wirklich Gattinnen neben gelagerten Gatten vorführen [1].

Ohne jede Andeutung von weiteren damit verbundenen Genüssen sehen wir diese Ruhe des Herakles nur sehr selten (No. 1. 2. 5. 9. 14. 27. 32. 33.) dargestellt. In der Regel haben die Künstler nicht versäumt, auch mehr oder weniger umständlich anzudeuten, was ihren Werth noch erhöhte, vor allem den Genuss des Weins (No. 6. 10. 15. 18. 22. 24. 25. 29. 30. 31.), dem sich zuweilen auch noch ausdrücklich der der Speise (No. 7. 8. 21. 26. 29.) beigesellt. Und nicht viel seltener begegnen wir Hinweisungen auf aphrodisische Freuden, sei es allein (No. 11. 12. 16. 17. 23. und wahrscheinlich auch No. 20.), oder im Verein mit dem Wein-Genuss (No. 3. 13. 19. 34. 35. und wahrscheinlich auch No. 4.). Denn dass der Löwe, so oft Herakles auf ihm ruht, ihm in aphrodisischem Sinne beigesellt ist, wird nicht nur in Folge einer auch sonst vielfach hervortretenden Anschauungs-Weise [2] sehr wahrscheinlich, sondern auch noch ausdrücklich dadurch bestätigt, dass zwei Mal (No. 11. 12.) Eros selbst hinzugefügt ist.

Die Stellung des Herakles ist natürlich in den ältesten Bildern (No. 26. 27. und ohne Zweifel auch No. 28 — 31.) dieselbe, die man damals allgemein Gelagerten gab, indem man sie in voller Seiten-Ansicht, und zwar den Ober-Körper dem Beschauer gerade zugewendet und auf den einen Ellbogen gestützt, den Unter-Körper und das Gesicht ganz von der Seite, das eine Bein gerade ausgestreckt und das andere etwas angezogen bildete. Auch die Pheidias'sche und die späteren Zeiten gingen fast stets von demselben Motiv aus, indem sie es nur im Einzelnen naturgemässer durchbildeten. So sehen wir von Pheidias selbst den sogenannten Ilissos im westlichen Giebel des Parthenon dargestellt und so tritt uns auch Herakles in den meisten der aufgezählten Bilder entgegen.

Allein dieselbe Pheidias'sche Zeit brachte auch eine wesentliche Modification dieses Motivs auf und spätere Zeiten wiederholten sie, wenn auch nur sellten, bei verschiedenen Personen, die sie gelagert darstellten. Sie besteht hauptsächlich darin, dass der Ruhende auch den Ober-Körper nicht nach dem Beschauer hin, sondern seitwärts wendet, wie wir den sogenannten Theseus im östlichen Giebel des Parthenon dargestellt sehen. So finden wir nun auch Herakles auf der Gemme No. 21. dargestellt. Auf diesem Motiv fusst das Bild der Münzen von Kroton No. 10., wenngleich es sich hier desshalb mehr oder weniger der sitzenden Stellung nähert, weil zwei verschiedene Flächen, eine höher und eine tiefer liegende, als Stützpunkte für Ober-Körper und Füsse angenommen sind und in einigen Exemplaren der linken Schulter selbst eine Art von Stütze in der Keule geboten zu sein scheint. Dieselbe Auffassungsweise liegt dem Bilde des Cameo No. 19. zu Grunde, und hat da nur wegen der Gruppirung mit einer Maenade

[1] Besonders hervorzuheben ist das schöne Vasengemälde des Britischen Museum bei Gerhard: Vases et coupes Pl. *H*. und in den Mon. pubbl. dall' Instit. arch. To. V. Tav. 49.

[2] Stephani: Bullet. histor.-philol. To. IX. S. 213. = Mélanges Gréco-Rom. To. I. S. 179.

etwas modificirt werden müssen. Endlich nähert sich ihr auch das Bild No. 13. mehr, als der zuerst genannten.

Ohne Zweifel noch jünger ist das eben so kühne, als seltene, auf dem Marmor-Gefäss No. 3. angewendete Motiv, welches den gelagerten Herakles darstellt, wie er dem Beschauer den Rücken zuwendet, und nur das Gesicht seitwärts richtet. Stellungen dieser Art, welche den Körper sich tief in den Hintergrund erstrecken lassen, werden in der besseren Zeit aus gutem Grunde von dem Relief ganz gemieden, und gehören eigentlich nur den zeichnenden Künsten an, die mit tiefen und mehrfachen Gründen zu arbeiten haben. Man könnte also vermuthen, dass die schöne Composition an dem Albanischen Gefäss die Copie eines Gemäldes sei, und eine Unterstützung dieser Vermuthung in dem finden wollen, was Plinius[1] von einem Gemälde des Apelles sagt. Denn dass er nur die eine Figur des Herakles namhaft macht, kann nicht auffallen, da für ihn das Merkwürdige hauptsächlich in der Stellung des Herakles bestand. Diese Stellung aber und namentlich sein Seitwärts-Blicken musste nothwendig in dem Gemälde irgendwie motivirt sein, und dies konnte nicht wohl anders, als mit Hülfe anderer Figuren, geschehen. Allein wir wissen nicht ob Herakles in diesem Gemälde stand, sass oder gelagert war. Und auch stehend und sitzend sehen wir ihn in mehr als einer der erhaltenen Compositionen dem Beschauer den Rücken zukehren. Das Bild des Apelles kann daher auch nach einer von diesen Analogieen zu denken sein.

Diese Stellung des Herakles zeichnet sich aber vor den meisten übrigen auch noch dadurch aus, dass er hier den rechten Arm quer über den Kopf gelegt hat; eine Haltung, die, so viel wir sehen können, von der Kunst vor der Zeit des Pheidias gar nicht in Anwendung gebracht worden ist. Im Zustande der Ruhe nimmt sie nur derjenige an, welcher einem seiner Arme eine besonders behagliche Lage zu geben sucht, was er auf diese Weise erreicht, weil so das Blut aus dem Arm zurückströmt[2]. Auf eine so gesuchte Bequemlichkeit aber wird, abgesehen von den Schlafenden, die sie unbewusst annehmen, nicht leicht ein Anderer kommen, als der, welcher sich entweder überhaupt zu thatenloser Weichlichkeit hinneigt oder doch in dem dargestellten Moment sonstige Thatenlust mit sorgenloser Genuss-Sucht vertauscht hat. Auf Herakles ist daher das Motiv nur sehr selten und nur da angewendet worden, wo auch noch andere bakchische oder aphrodisische Elemente die Neigung dieses Heros zu Ueppigkeit und Schwelgerei betonen. So auf dem Marmor-Gefäss No. 3. und der Albanischen Tafel, welche diese Gruppe wiederholt; so in den Gemälden No. 32. und 34., wo es mit der liegenden, und

[1] Hist. Nat. XXXV, 94. «*Ejusdem arbitrantur manu* «*esse et in Annae templo Herculem aversum, ut, quod* «*est difficillimum, faciem ejus ostendat verius pictura,* «*quam promittat*».

[2] Dem Princip nach ganz verschieden, wenn auch in der äusseren Form ähnlich ist diese Haltung des Arms, wenn sie in Folge einer bestimmten Thätigkeit angenommen wird, wie beim Tanze (Stephani: Antiq. du Bosph. Cimm. Pl. 64. No. 1. Pl. 70ᵃ. No. 7.; ob auch die zwei Knaben auf Taf. II. No. 1. so aufzufassen sein mögen?), beim Kampfe (Mus. Borb. To. VIII. Tav. 36. Stephani: Antiq. du Bosph. Cimm. Frontispice No. 6. und unzählige andere Male), beim Tragen oder Halten eines Gegenstandes, wie wir an den Hydrophoren des Parthenon-Frieses, an zahlreichen Perseus-Bildern (Mus. Borb. To. IX. Tav. 39. To. XII. Tav. 49—51.) u. s. w. sehen.

in zwei anderen Bildwerken, wo es mit der sitzenden Stellung verbunden ist[1]. Unzählige Male aber wurde diese Stellung dem Apollo, Dionysos, Silen, den Satyrn, Hermaphroditen und Nymphen gegeben, so wohl wenn man sie stehend, als auch wenn man sie sitzend oder liegend bildete. Ausserdem gehört sie ganz eigentlich den Schlafenden an und zwar nicht nur dem Dionysos, der Ariadne und ihrem Gefolge, sondern auch jedem Anderen, wie Rhea Silvia, Endymion, Alkyoneus[2], Achilleus oder der Deidameia[3], Eros[4] sowohl, als anderen Knaben[5], dem Todes-Schlafe[6] und den Bildern Verstorbener an zahlreichen Grabdenkmälern, wenn der Tod als ein Schlaf gedacht ist. Sonst sind von Beispielen, die das Motiv mit der liegenden Stellung verbinden, beachtenswerth: die gewöhnlich Thetis genannte Figur der Portland-Vase, mehrere Fluss-Götter[7], ein Hirt[8] und eine Demetrios genannte Person eines Vasen-Gemäldes[9]. Mit der sitzenden Stellung finden wir es auch verknüpft an Anchises oder Paris[10], an Olympos[11], am Berg-Gott Haemos[12], an Fluss-Göttern[13], an Quell-Nymphen[14], an der Securitas[15] und an einigen Personen, deren Namen hier unerörtert bleiben mögen[16]. Von den Bildern endlich, die das Motiv mit der aufrechten Stellung in Verbindung setzen, sind besonders hervorzuheben: der Theseus eines attischen Anathems, welches ohne Zweifel im Wesentlichen das attische Cultus-Bild wiedergiebt[17], Pylades[18], Paris[19], Germanicus auf dem berühmten Pariser Cameo[20], ein Begleiter des Hippolytos[21], ein paar Jünglinge, deren Namen nicht ganz sicher bestimmt werden können[22],

[1] Mus. Chiaram. To. I. Tav. 42. Campana: Opere in plastica Tav. 26. Von einer Münze von Nikopolis ist es wenigstens ungewiss, ob sie den Herakles darstellt. Streber: Denkschriften der kön. bair. Akad. der Wiss. 1815. S. 32. sieht darauf einen Apollo.

[2] Jahn: Sitzungs-Ber. der kön. sächs. Ges. der Wiss. 1853. Taf. 3.

[3] Foggini: Mus. Capit. To. IV. Tav. 17.

[4] Z. B. Stephani: Antiq. du Bosph. Cimm. Pl. 65. No. 3.

[5] Z. B. Clarac: Musée de sculpt. Pl. 741. No. 1784. Stackelberg: Graber der Hellenen Taf. 52.

[6] Z. B. die oben S. 33. angeführten Darstellungen; de Saulcy: Voyage autour de la mer morte Pl. 3. und sonst.

[7] Piranesi: Candelabri, Sarcofaghi etc. To. II. Tav. 75. Monum. pubbl. dall' Inst. arch. To. III. Tav. 6.

[8] Archaeol. Zeit. 1852. Taf. 45.

[9] Gerhard: Uned. Bildw. Taf. 71.

[10] Millingen: Uned. Mon. II, 12. = Specimens of ancient sculptura To. II. Pl. 20. = Muller: Denkmäler Th. II. No. 293.

[11] Stephani: Antiq. du Bosph. Cimm. Pl. 57.

[12] Cartier: Rev. Num. 1843. Pl. 3. S. 17 ff.

[13] Winckelmann: Mon. ined. No. 110. Inghirami: Gall. Omer. To. II. Tav. 196. Mon. pubbl. dall' Inst. arch. To. III. Tav. 6. Braun: Marmor-Werke Dec. II. Taf. 6b.

[14] Pitture d' Ercolano To. II. Tav. 11. Millin: Gal. Myth. Pl. 53. No. 235.

[15] Padrusi: I Cesari To. VIII. Tav. 21. No. 2.

[16] Lenormant: Elite céramogr. To. II. Pl. 97a. 103. Mus. Borb. To. XI. Tav. 5. Janssen: Nederlandisch-Romeinsche Daktyliothek. Suppl. II. No. 50.

[17] Ἐφημερὶς ἀρχαιολογικὴ 1841. No. 570. Stephani: Bull. dell' Inst. arch. 1845. S. 3. Archaeol. Zeit. 1845. Taf. 33. Mon. pubbl. dall' Inst. arch. To. IV. Tav. 22. Clarac: Musée de sculpt. Pl. 224a. No. 230a. Le Bas: Voyage en Grèce Pl. 50.

[18] Monum. pubbl. dall' Inst. arch. To. II. Tav. 43.

[19] Stephani: Antiq. du Bosph. Cimm. Pl. 79. No. 1.

[20] Man hat gemeint, Germanicus ziehe hier in den Parthischen Krieg und drücke sich zu diesem Zweck den Helm fest auf den Kopf. Er kommt aber vielmehr aus dem Germanischen und steht in der Ruhe und Behaglichkeit des Siegers vor Tiberius. Denn das Motiv hat doch hier ohne Zweifel denselben Sinn wie bei Theseus, Pylades, Paris u. s. w. Wäre es aber schon sinnlos den Theseus in einem Cultus-Bild darzustellen, wie er sich den Hut festsetzt, so ist diese Auffassung bei den übrigen Personen gar nicht möglich, da sie ganz ohne Kopfbedeckung sind.

[21] Serradifalco: Antich. di Sicilia To. III. Tav. 45.

[22] Mus. Pio-Clem. To. V. Tav. 27. = Pistolesi: Il Vaticano descritto To. V. Tav. 36.; Gerhard: Apulische Vasenb. Taf. 11.

eine Reihe von Amazonen-Statuen[1] und zahlreiche Darstellungen der Securitas[2]. In wie weit in allen diesen Fällen die Anwendung des Motivs gerechtfertigt ist, braucht nicht im Einzelnen dargelegt zu werden. Nur will ich nicht unbemerkt lassen, dass ich Jahn[3] nicht beistimmen kann, wenn er der von ihm behandelten Reihe von Amazonen-Statuen einen «*schmerzlich ruhigen*» Charakter beimisst. Weder in der Gesichtsbildung noch in der Stellung ist davon irgend Etwas zu bemerken. Ja die in Rede stehende Arm-Haltung spricht eine Gemächlichkeit aus, welche mit der Abspannung des Schmerzes nicht nur nicht verwandt, sondern, wie mir scheint, geradezu unvereinbar ist. Darauf führt wenigstens die gegebene Analyse derselben, so wie der Gebrauch, den wir die alten Künstler sonst von ihr machen sehen. Nur zu der Situation des Pylades würde der Ausdruck von Schmerz passen, während ihm eine gemächliche Ruhe in dem dargestellten Moment in der That fremd sein sollte. Ein Vergleich seiner ganzen Bildung jedoch mit dem angeführten Bilde des Theseus zeigt uns, dass jener Vasen-Maler die ganze Figur von anderswoher entlehnt und auf Pylades übertragen hat. Daher mag es kommen, dass er auch ein Motiv der Stellung mit herübergenommen hat, welches mit dem dargestellten Moment kaum zu vereinen ist.

Von den Bildwerken, welche den Herakles in sitzender Stellung ruhend darstellen, nenne ich zunächst die, welche ihn vorführen, wie er sich in körperlicher und geistiger Erschöpfung kummervollem Nachsinnen hingiebt.

1. Die berühmte, von Lysipp gefertigte, eherne Kolossal-Statue. Strabo: VI, 278. Μεταξὺ δὲ τῆς ἀγορᾶς καὶ τοῦ στόματος ἡ ἀκρόπολις (Τάραντος), μικρὰ λείψανα ἔχουσα τοῦ παλαιοῦ κόσμου τῶν ἀναθημάτων· τὰ γὰρ πολλὰ τὰ μὲν κατέφθειραν Καρχηδόνιοι, λαβόντες τὴν πόλιν, τὰ δ' ἐλαφυραγώγησαν Ῥωμαῖοι, κρατήσαντες βιαίως· ὧν ἐστι καὶ ὁ Ἡρακλῆς ἐν τῷ Καπετωλίῳ χαλκοῦς κολοσσικός, Λυσίππου ἔργον, ἀνάθημα Μαξίμου Φαβίου τοῦ ἑλόντος τὴν πόλιν. Zu dieser Stelle hat dieselbe Hand, welche im zwölften Jahrhundert die werthvolle Pariser Handschrift des Strabo No. 1397. schrieb, am Rande angemerkt: ὃς νῦν ἐν τῷ ἱπποδρομίῳ τοῦ Βυζαντίου ἀνάκειται. Plinius: Hist. Nat. XXXIV, 40. «*Itaque magnitudinem propter* «*difficultatemque moliendi non attigit eum Fabius Verrucosus, cum Herculem qui est in Capitolio inde* «(Tarento) *transferret*». Plutarch: Fabius Max. c. 22. Τὸν κολοσσὸν τοῦ Ἡρακλέους μετακομίσας (Φάβιος) ἐκ Τάραντος ἔστησεν ἐν Καπιτωλίῳ. Niketas Choniatas: De Alexio Is. Ang. fratre B. III. S. 687. ed. Bekk. Καὶ (Εὐφροσύνη) τὸν καλλίνικον Ἡρακλῆν τοῦ Λυσιμάχου, ἔργων τὸ κάλλιστον ὄντα, χειρὶ βαλόντα τὴν κεφαλὴν τῆς λεοντῆς ὑπεστρωμένης κοφίνῳ καὶ τὰς ἰδίας τύχας ὀλοφυρόμενον, πολλαῖς κατὰ νώτου ξᾶναι διενοεῖτο. Niketas Choniatas: De signis Constantin. S. 859. ed Bekk. Κατήρειπτο τοίνυν Ἡρακλῆς ὁ τριέσπερος μέγας μεγαλωστὶ κοφίνῳ ἐνιδρυμένος, τῆς λεοντῆς ὑπεστρωμένης ἄνωθεν, δεινὸν ὁρώσης κἀν τῷ χαλκῷ καὶ

[1] Jahn: Sitzungs-Ber. der kön. sächs. Ges. der Wiss. 1850. S. 44. 52. Auch die Amazone im Theseion No. 560., die in der Expéd. scient. de la Morée To. III. Pl. 88. abgebildet ist, hatte den rechten Arm quer über den Kopf gelegt.

[2] Z. B. Liebe: Gotha numm. S. 82. Pedrusi: I Cesari To. VIII. Tav. 6. No. 7. Tav. 7. No. 5.

[3] A. a. O. S. 52.

μικροῦ βρυχηθμὸν ἀφιείσης καὶ διαθροούσης τὸ ἐφιστάμενον ἐκεῖσε τοῦ πλήθους ἀπάλαμνον. Ἐκάθητο δὲ μὴ γωρυτὸν ἐξημμένος, μὴ τόξον ταῖν χεροῖν φέρων, μὴ τὸ ῥόπαλον προβαλλόμενος, ἀλλὰ τὴν μὲν δεξιὰν βάσιν ἐκτείνων ὥσπερ καὶ τὴν αὐτὴν χεῖρα εἰς ὅσον ἐξῆν, τὸν δὲ εὐώνυμον πόδα κάμπτων εἰς τὸ γόνυ καὶ τὴν λαιὰν χεῖρα ἐπ' ἀγκῶνος ἐρείδων, εἶτα τὸ λοιπὸν τῆς χειρὸς ἀνατείνων, καὶ τῷ πλατεῖ ταύτης ἀθυμίας πλήρης καθυποκλίνων ἠρέμα τὴν κεφαλὴν, καὶ τὰς ἰδίας οὕτω τύχας ἀποκλαιόμενος καὶ δυσχεραίνων τοῖς ἄθλοις, ὅσους αὐτῷ Εὐρυσθεὺς οὐ κατὰ χρείαν κατὰ δὲ φθόνον μᾶλλον ἠγωνοθέτει, τῷ τῆς τύχης περιόντι φυσώμενος. Ἦν δὲ τὸ στέρνον εὐρύς, τοὺς ὤμους πλατύς, τὴν τρίχα οὖλος, τὰς πυγὰς πίων, βριαρὸς τοὺς βραχίονας, καὶ εἰς τόσον προέχων μέγεθος εἰς ὅσον, οἶμαι, καὶ τὸν ἀρχέτυπον Ἡρακλῆν εἴκασεν ἂν ἀναδραμεῖν ὁ Λυσίμαχος ὁ πρῶτον ἅμα καὶ ὕστατον τῶν ἑαυτοῦ χειρῶν πανάριστον φιλοτέχνημα τουτονὶ χαλκουργήσας, καὶ οὕτω μέγιστον ὡς τὴν περιελοῦσαν τὸν αὐτοῦ ἀντίχειρα μήρινθον εἰς ἀνδρεῖον ζωστῆρα ἐκτείνεσθαι, καὶ τὴν κνήμην τοῦ ποδὸς εἰς ἀνδρόμηκες. **Georgios Kodinos**: De signis Constant. S. 39. ed. Bekk. Ἔνθα (ἐν τῇ βασιλικῇ) καὶ Ἡρακλῆς ἐλατρεύθη, πολλὰς θυσίας δεξάμενος· ὃς ἐν τῷ ἱπποδρομίῳ μετετέθη. Ἐπὶ δὲ Ἰουλιανοῦ ὑπατικοῦ ἀπὸ Ῥώμης ἦλθεν ἐπὶ τὸ Βυζάντιον, εἰσήχθη δὲ μετὰ στηλῶν δέκα. Dieselben Worte liest man auch bei **Suidas**: Βασιλική; nur hat da das Ende folgende Form: ἦλθεν εἰς τὸ Βυζάντιον καὶ εἰσήχθη ἐν ἀπήνῃ καὶ νηῒ καὶ στῆλαι δέκα. Was also **Heyne** nur vermuthen konnte, dass **Niketas** den Namen des Lysipp mit dem des Lysimachos vertauscht habe, ist jetzt durch die Glosse in der Pariser Handschrift des **Strabo** zur Gewissheit geworden. Die Statue wurde durch Fabius Maximus von Tarent nach Rom gebracht und dort auf dem Capitol aufgestellt. Da blieb sie, bis sie unter dem Consulat des Julian (wahrscheinlich 322 n. Chr.) mit zehn anderen Statuen nach Konstantinopel gebracht wurde. Zuerst stand sie hier in oder bei der unter dem Namen Βασιλικὴ bekannten Cisterne, später im Hippodrom, bis sie von den Lateinern bei der Einnahme Konstantinopels eingeschmolzen wurde. Auch ist uns eine Abbildung entweder eben dieser Statue, oder doch einer ehemals in Rom vorhandenen Copie derselben an dem Denkmale der Aterii (Mon. pubbl. dall' Inst. arch. To. V. Tav. 8.) erhalten. Das, worauf Herakles sitzt, giebt sich deutlich durch das Flechtwerk als Korb zu erkennen, der dem Herakles sonst nirgends beigelegt wird[1]. Auch stimmt die Haltung der Arme und Beine überein. Eine Abweichung findet sich nur in der Haltung des Kopfs und darin, dass Herakles einen undeutlichen Gegenstand in der rechten Hand hält. Allein bei einem so rohen Werk kann ein solcher Unterschied nicht auffallen.

*2. Sardonyx-Scarabaeus früher im Besitz Townley's, gegenwärtig wahrscheinlich im Britischen Museum. **Raspe**: 5956. **Köhler**: Gesamm. Schriften Th. V. S. 152. Wenngleich dem Schnitt dieses Steins von der Schärfe und Sicherheit älterer etruskischer Werke nicht Weniges abgeht und überhaupt sein ganzer Stil zeigt, dass er einer schon jüngeren Zeit angehört, so kann ich doch keinen hinreichenden Grund finden, um ihn mit **Köhler** für modern zu hal-

[1] Der Gegenstand, dessen sich Herakles bei der Stallreinigung zu bedienen pflegt, zeigt kein Flechtwerk und ist daher schon von Anderen richtig als Kübel bezeichnet worden.

ten. Der undeutliche Haken, den die ungenaue Abbildung bei Raspe im Nacken des Herakles zeigt, erweist sich im Abdruck deutlich als Köcher. Eben so ist in dieser Abbildung die Quelle und der Felsen ganz übergangen.

3. Carneol-Scarabaeus, genau mit demselben Bild und derselben Inschrift versehen, wie der vorhergehende, angeblich bei Perugia gefunden. Micali: Storia Tav. 116. No. 5. Müller: Denkmäler Th. I. No. 323. Vermiglioli: Iscrizioni Perugine To. I. Tav. 5, 3. S. 84. Indem ich diesen Scarabaeus von dem vorhergehenden trenne, den von Micali veröffentlichten aber mit dem in Vermiglioli's Schrift abgebildeten identificire, setze ich voraus, dass Micali's Angabe der Steinart genau, Vermiglioli's offenbar ganz unzureichende Abbildung hingegen ungenau sei[1].

*4. Carneol, zuerst im Besitz Fulvio Orsini's (Faber: Comment. in F. Ursini imag. S. 43.), später mit anderen Gemmen desselben Gelehrten in den Besitz Crozat's übergegangen (Mariette: Traité To. I. S. 35. Gravelle: Recueil To. I. Pl. 40. Ogle: Gemmae ant. cael. Tab. 40.), mit dessen Sammlung in die des Herzogs von Orleans (La Cheau et Le Blond: Cabinet d'Orleans To. I. Pl. 86.), und mit dieser in die Kaiserlich-Russische gekommen. Keine der angeführten Abbildungen lässt den Kunst-Werth dieses Steins hinreichend erkennen und eben so wenig sind sie in Betreff der Composition selbst genau. Namentlich ist in der von La Cheau veröffentlichten, welche im Ganzen noch die erträglichste und auch von Inghirami: Mon. Etr. To. VI. Tav. U 2. wiederholt ist, die Form des Stabes ungenau wiedergegeben. Denn die Ausladung am oberen Theile scheint gar nicht vorhanden zu sein, ist wenigstens ganz zweifelhaft, und weit schwächer und kleiner, als sie in diesem Kupfer erscheint. Was hier an der Rückseite des Sitzes als ein paar Pferde-Köpfe aufgefasst ist, kann man am Original für nichts Anderes, als ein paar rauhe Enden des Löwenfells halten, und die Erhöhung, auf welche Herakles den rechten Fuss setzt, ist nicht, wie in der Abbildung, als unbehauener Stein behandelt, sondern von so regelmässigen Formen, dass man sie weit eher für eine von Menschen-Hand behauene Stufe halten kann, die zu einem ausserhalb des Bildes liegenden Gegenstand führt. An diesen hat man auch die Keule angelehnt zu denken. Die Inschrift:

ΠΟΝΟΣΤΟV
ΚΑΛΟΣΗΣV ΧΑ
ΖΕΙΝ
ΑΙΤΙΟΣ

Πόνος τοῦ καλ[ῶ]ς ἡσυχάζειν αἴτιος, war, wie wir aus Faber's Beschreibung ersehen, schon zu Orsini's Zeit vorhanden. Die Buchstaben sind vollkommen deutlich und wohl erhalten. Ihr Schnitt entspricht genau dem, welcher den Gemmen-Inschriften des sechzehnten Jahrhunderts eigenthümlich ist, und es ist mehr als wahrscheinlich, dass diese Inschrift von Orsini selbst her-

[1] Von einem sehr rohen Scarabaeus der unter-italischen Art, welcher der Pariser Sammlung angehört (Caylus: Rec. d'Ant. To. III. S. 78. Pl. 21, 1. Hancarville: Ant. Gr. Et. et Rom. To. III. S. 194. Pl. 28, 15. Köhler: Gesamm. Schr. Th. V. S. 182. No. 27.) mag ich nicht mit Bestimmtheit entscheiden, ob er in diese Reihe gehört. Die Haltung des Arms scheint zwar darauf hinzuweisen, doch ist er nicht auf den Schenkel aufgestemmt.

rührt, über dessen Thätigkeit ich schon anderwärts[1] das Nöthige beigebracht habe. Es fällt schon auf, dass wir einem Stein, dem, mag er nun antik oder modern sein, jeden Falls ein nicht geringer Kunstwerth zugestanden werden muss, eine Sentenz beigeschrieben finden, wie sie die Alten nur Gemmen mit ganz unbedeutenden Bildern beigaben. Endgültig entschieden aber wird die Frage dadurch, dass diese Sentenz auf einem groben Missverständniss des Bildes beruht. Denn wenn dies auch nicht sogleich in allen Einzelheiten verständlich sein mag, so ist doch so viel offenbar, dass Herakles hier nicht angenehm (καλῶς), sondern kummervoll ruht. Ein so stark vorwärts gebeugter Ober-Körper, verbunden mit dem gesenkten Haupt und dem zu Boden gerichteten Blick schliesst die Vorstellung einer heiteren Ruhe schlechthin aus, kommt nur den kummervoll Ruhenden zu und so ist das Bild auch von allen neueren Erklärern aufgefasst worden. Dennoch hat Niemand den Widerspruch zwischen dem Bild und der Inschrift bemerkt; im Gegentheil fand die letztere solchen Beifall, dass man den Versuch gemacht hat, sie auch auf zwei moderne Copien dieses Steins No. 7. und 25. überzutragen, freilich in so unverständiger Weise, dass die Buchstaben, obgleich sie vollkommen deutlich und scharf geschnitten sind, nicht einmal griechische Worte bilden. Selbst Annibale Caracci hat schon, wie Mariette a. a. O. angiebt, das Bild dieses Steins nebst seiner Inschrift in den Gemälden angebracht, mit welchen er den Palast Farnese in Rom ausgeschmückt hat. Mir wurde das Zimmer, in welchem sich dies Bild befindet, nicht zugänglich, und Carlo Cesio hat es in seine Ausgabe der Gemälde jenes Palastes nicht aufgenommen. Doch wird es auch von Winckelmann: Werke Th. II. S. 660. und in Bunsen's Beschreibung Roms Th. III, 3. S. 427., wenn auch nur flüchtig, erwähnt. Weit schwieriger ist das Urtheil über die Aechtheit oder Unächtheit des Steins selbst. Die wilde, scharfkantige Behandlung des Haupt- und Bart-Haars des Herakles, so wie der Haare des Löwenfells kann keinen Zweifel daran übrig lassen, dass diese von einer Hand des sechzehnten Jahrhunderts herrührt. Das Nackte hingegen ist mit einer Gewandheit geschnitten, welche die Annahme antiken Ursprungs recht wohl gestatten würde. Allein der Schnitt zeigt doch auch nicht einen solchen Grad von Freiheit der Auffassung, dass jeder etwaige Zweifel an antikem Ursprung schlechthin beseitigt würde. Es bleiben daher zwei Annahmen möglich. Entweder ist der Stein wirklich antik und dann hat sein erster Besitzer Orsini wenigstens das Haar des Herakles und des Löwenfells überarbeiten und bei dieser Gelegenheit die Inschrift beifügen lassen. Oder das Bild ist eine moderne Copie eines verloren gegangenen antiken Originals, mag dies nun auch eine Gemme oder ein Marmor-Relief gewesen sein, und Orsini hat dieser von ihm selbst vielleicht für antik gehaltenen Copie die Inschrift eigener Erfindung beifügen lassen. In jedem Falle liegt dieser Carneol nicht nur dem Bilde Carracci's, sondern auch der ganzen folgenden Gemmen-Reihe, so weit diese nicht antik sind, als Original zu Grunde; und in jedem Falle stammt die Composition des Bildes aus dem Alterthum. Das Letztere versteht sich von selbst, sobald auch nur einer der übrigen Steine antik ist. Allein selbst wenn diese sämmtlich modern sein sollten, so liesse doch der Inhalt des Bildes

[1] Titul. Graec. Part. V. S. 14. Ueber einige angebliche Steinschneider S. 14.

keinen Zweifel an dem antiken Ursprung der Composition zu. Denn wollte man auch annehmen, dass der Componist Motive der Stellung und Herakleische Attribute ohne jeden einheitlichen Gedanken zusammengewürfelt hätte, so wäre es doch ein gar zu wunderbarer Zufall, dass sich diese Attribute und Motive trotzdem ungezwungen auf einen so vernünftigen Gedanken zurückführen lassen, wie der ist, den ich sogleich nachweisen werde. Liegt ihnen aber dieser wirklich zu Grunde, so setzt dies eine Kenntniss des Alterthums und seiner Bildersprache voraus, die wir dem sechzehnten Jahrhundert schlechthin absprechen müssen. Namentlich den langen Stab, den wir ausser dieser Composition dem Herakles nie gegeben sehen, und die Vereinigung von Keule und Schwert würde gewiss kein moderner Künstler dem Herakles beigelegt haben, ohne sich dabei auf ein antikes Original zu stützen. Daraus ergiebt sich schon, dass man nicht etwa annehmen kann, Carracci sei der Erfinder der Composition und sein Bild liege als Original dem Orsinischen Stein und allen übrigen Wiederholungen zu Grunde. Diese Annahme würde aber auch darum unzulässig sein, weil Carracci, wenn er sein Bild selbst componirt hätte, ihm unmöglich eine Inschrift hätte beifügen können, die mit dessen Inhalt in so grellem Widerspruch steht. Dies wird nur erklärlich, wenn er bei der Wiederholung einer fremden Composition die Inschrift als einen integrirenden Theil mit übertrug, ohne diese selbst zu verstehen. Endlich könnte man vielleicht annehmen wollen, dass einer der übrigen Steine, die einen grösseren oder geringeren Anspruch darauf haben, für antik angesehen zu werden, nicht nur allen übrigen Gemmen, sondern auch dem Orsinischen Stein und dem Bilde Carracci's als Original zu Grunde liege. Allein auch diese Annahme würde, wenn man ihr auch die Zulässigkeit nicht schlechthin absprechen kann, doch aller Wahrscheinlichkeit entbehren. Denn ganz abgesehen davon, dass deren antiker Ursprung selbst ausreichender Bürgschaft entbehrt, so sind sie doch sämmtlich erst weit später bekannt geworden, als der Orsinische Stein. Es bleibt also Nichts übrig, als anzunehmen, dass dieser entweder antik und nur im sechzehnten Jahrhundert überarbeitet, oder dass er damals nach einem jetzt verlorenen antiken Original geschnitten worden ist. Seine Inschrift aber rührt in jedem Fall von Orsini her.

*5. Carneol in der Kaiserlich-Russischen Sammlung: eine genaue Copie des vorhergehenden Steins, ohne die Inschrift, von sauberer, aber gewiss nicht antiker Arbeit. Die Formen sind geleckt und rundlich[1].

*6. Chalcedon der Kaiserlich-Russischen Sammlung, von welchem dasselbe gilt, wie von dem vorhergehenden. Jedoch sind die Einzelheiten härter behandelt und der Bogen im Rücken ist in ein dünnes, gerades Stäbchen verwandelt, das gar keinen Sinn hat.

*7. Carneol der Kaiserlich-Russischen Sammlung, der im Wesentlichen dieselbe Composition wiederholt. Jedoch fehlt die Sphinx, so wie das Schwert, und Herakles sitzt im Abdruck nach der Rechten des Beschauers gewendet. Ordinäre, offenbar moderne Arbeit. Im Felde die sinnlose, aber vollkommen deutliche Inschrift:

[1] Ueber die Grundsätze, nach denen moderne und antike Gemmen zu sondern sind, siehe meine Abhandlung: Ueber einige angebliche Steinschneider S. 9 ff.

ONOΣTOV
ΔϘZΔNOV
ONΣIO
ON

*8. Carneol der Kaiserlich-Russischen Sammlung. Zu Grunde liegt dieselbe Composition; jedoch ist Herakles auch hier im Abdruck nach der Rechten des Beschauers gewendet, und die den Kopf stützende Hand ist ohne Stab. Auch von den übrigen Attributen sind nur die Hesperiden-Aepfel und die Keule angebracht. Die Ausführung nachlässig und weichlich. Im Felde der Name: YΛΛOY rückläufig. Offenbar rührt nicht nur die Inschrift, sondern auch das Bild aus dem vorigen Jahrhundert her.

*9. Carneol der Kaiserlich-Russischen Sammlung, welcher die in Rede stehende Composition abermals vorführt. Die Keule lehnt hier am Sitz des Herakles. Die Rechte hält statt des Stabes ein kurzes Schwert, die Spitze nach unten gekehrt, die Linke die Scheide des Schwertes. Neben Herakles im Hintergrund sieht man den Vorder-Theil eines liegenden Stiers. Leidliche Arbeit, die antik sein könnte. Der rückläufige Name im Felde, der den angeblichen Künstler nennen will, AΔMWN, ist unzweifelhaft modern.

*10. Carneol der Kaiserlich-Russischen Sammlung. Herakles sitzt im Abdruck nach der Rechten des Beschauers gewendet. Die stützende Hand hält den Stab, vor ihm lehnt die Keule, und am Boden liegen die Aepfel. Alle übrigen Attribute fehlen. Steife Arbeit des vorigen Jahrhunderts.

*11. Sard, in der Kaiserlich-Russischen Sammlung. Sehr fleissige Arbeit des Steinschneiders Dobrochotov, der auch seinen Namen beigefügt hat. Ganz freie Behandlung der in Rede stehenden Composition. Von den Attributen ist nur die Keule angebracht.

*12. Sardonyx-Cameo der Kaiserlich-Russischen Sammlung. Herakles sitzt nach der Rechten des Beschauers gewendet, und ist mit keinem Attribute versehen ausser der Keule, die er zwischen den Beinen auf den Erdboden stemmt und mit beiden Händen fest hält. Das vorwärts gebeugte Haupt berührt weder die Keule, noch eine der Hände. Derbe, augenscheinlich moderne Arbeit.

*13. Chalcedon-Cameo der Kaiserlich-Russischen Sammlung, von welchem genau dasselbe gilt, wie von dem vorhergehenden Steine.

*14. Agatonyx-Cameo der Kaiserlich-Russischen Sammlung. Herakles sitzt in halber Seiten-Wendung nach Links des Beschauers. Er stützt den Kopf auf den von der Rechten gehaltenen Stab, der nach unten keulenartig stärker wird. Alle übrigen Attribute fehlen. Doch ist im Hintergrund ein Vorhang und etwas Rundes angebracht, das einem Schild gleicht. Steife, moderne Arbeit.

*15. Onyx-Cameo der Kaiserlich-Russischen Sammlung, ganz freie, moderne Behandlung des in Rede stehenden Motivs. Von den Attributen ist nur die Keule zu sehen.

*16. Agatonyx-Cameo der Kaiserlich-Russischen Sammlung. Raspe: 5953. Gewöhnliche Arbeit des vorigen Jahrhunderts.

*17. Carneol der Pariser Sammlung. Mariette: Recueil To. I. Pl. 84. Caylus: Recueil de 300 têtes Pl. 115. Lippert: I, 615. Raspe: 5959. Mus. Pio-Clement. To. II. Tav. agg. A. No. 3. Steife, höchst wahrscheinlich moderne Arbeit.

*18. Carneol der Pariser Sammlung. Beger: Hercules Ethnicorum Tab. 19. Mariette: Recueil To. I. Pl. 85. 86. Caylus: Recueil de 300 têtes Pl. 121. Lippert: I, 616. Raspe: 5963. 5964. Offenbar modern.

*19. Carneol der Wiener Sammlung, Abth. IV. No. 241., der hiesigen Abdruck-Sammlung. Eine rohe Arbeit, von der ich nicht entscheiden mag, ob sie modern, oder antik ist. Die Haltung des Kopfs und der diesen unterstützenden Hand verwischt allerdings den Ausdruck der Trauer. Allein dies mag nur Folge der Ungeschicklichkeit des Copisten sein. Die Attribute und ihre Stellung im Bilde lassen nicht daran zweifeln, dass das Ganze auf der in Rede stehenden Composition fusst.

*20. Sardonyx der Florentiner Sammlung. Galleria di Firenze Sez. V. Tab. 52. No. 4. Der Stein enthält keine genügende Garantie für seinen antiken Ursprung, wenn ich ihm diesen auch nicht mit Bestimmtheit absprechen mag.

*21. Carneol der Portugiesischen Sammlung. Lippert: I, 614. Raspe: 5962. Der Stein könnte allenfalls antik sein, obgleich es mir nicht wahrscheinlich ist.

*22. Carneol-Fragment, mit der Stoschischen Sammlung in die kön. preussische gekommen. Winckelmann: Descr. des pierr. gr. de feu Stosch S. 290. No. 1777. Stoschische Abdrücke II, 1777. Tölken: Verzeichniss S. 265. No. 94. Grobe, aber allem Anschein nach antike Arbeit.

*23. Glas-Paste der Stoschischen Sammlung. Winckelmann: Descr. des pierr. gr. de feu Stosch. S. 291. No. 1779. Stoschische Abdrücke II, 1779. In Hrn. Tölken's Verzeichniss nicht mit Sicherheit nachzuweisen. Die mir vorliegenden Abdrücke (und wohl auch das Original) zeigen das Bild so verwischt, dass sich nichts Bestimmtes darüber sagen lässt.

*24. Carneol der Sammlung Besborough. Lippert: Suppl. I, 344. Raspe: 5961. Müller: Denkmäler Th. I. No. 156. Guigniaut: Religions de l'antiquité Pl. 174. No. 668. Eine gewandte Arbeit, die antik sein kann.

*25. Grüner Jaspis der Sammlung Devonshire. Lippert: Suppl. I, 346. Raspe: 5958. Worlidge: Gems To. II. Pl. 59. Das Alterthum des Bildes ist mindestens verdächtig; die sinnlose, aber ganz deutliche Inschrift ist offenbar modern. Raspe scheint, wenn ich seinen undeutlichen Ausdruck recht verstehe, auch einen ganz gleichen Agat in der Sammlung Constable's gekannt zu haben.

*26. Chalcedon früher im Besitz de France's. Lippert: Suppl. I, 345. Raspe: 5960. Aller Wahrscheinlichkeit nach modern.

*27. Carneol der Poniatowski'schen Sammlung; der Inschrift zu Folge von Burch geschnitten. Raspe: 5972.

28. Carneol der Niederländischen Sammlung. Jonge: Catalogue d'empreintes No. 770. Nach den Angaben des Hrn. Jonge über diesen Stein muss man ihn für antik halten, selbst ohne einen Abdruck gesehen zu haben.

29. Carneol der Niederländischen Sammlung. Jonge: Catalogue d'empreintes No. 770*.

*30. Glas-Paste, früher in der Sammlung Townley's, gegenwärtig wahrscheinlich im Britischen Museum. Raspe: 5970. Im Abdruck sehr verwischt[1].

31. Hyacinth des Museum Worsleyanum Tav. 29. No. 7.

32. Paste, früher im Besitz Vivenzio's, abgebildet in dessen Buch: Gemme antiche Tav. 9.

33. Sard der Ebermayerschen Sammlung. Baier: Gemmarum Thes. Tab. II. No. 35. Die Beschaffenheit dieser Sammlung ist zur Genüge bekannt.

34. Ehemals im Besitz des Abbé Fauvel. Montfaucon: Antiq. Expl. Suppl. To. I. Pl. 53. No. 5[2].

*35. Carneol, dessen Besitzer unbekannt ist. Raspe: 5967. Plumpe, schwerlich antike Arbeit.

*36. Carneol, der Inschrift zu Folge von Brown geschnitten. Raspe: 5975.

*37. Steinart unbekannt, zu Folge der Inschrift von Burch geschnitten. Raspe: 5971.

*38. Steinart und Besitzer unbekannt. Raspe: 5965. Scheint antik zu sein.

*39. Steinart und Besitzer unbekannt. Raspe: 5966. Plumpe, schwerlich antike Arbeit.

*40. Steinart und Besitzer unbekannt. Raspe: 5968. Steife Arbeit, die schwerlich antik sein wird.

[1] Diese Paste könnte wohl auch einer anderen Reihe von Gemmen (Agostini: Gemme antiche To. I. Tav. 139.; Baier: Gemm. Thes. Tab. 2. No. 49.; Raspe: 5969. = Tölken: Verz. S. 294. No. 331.; Tölken: Verz. S. 294. No. 330.; Ann. dell' Inst. arch. To. I. S. 246.) angehören, in denen man mit Recht Nachbildungen des bekannten Gemäldes des Timomachos erkannt hat, das den rasenden, auf Selbstmord sinnenden Aeas darstellte. Denn wenn auch in beiden Gemmen-Reihen ganz dasselbe künstlerische Motiv angewendet ist, so fehlen doch in der auf Aeas bezogenen alle Herakleischen Attribute; an die Stelle des Löwenfells ist ein Gewandstück getreten und der Vordertheil eines Widders hinzugefügt, so dass für diese die Deutung auf Aeas offenbar den Vorzug verdient. Allein auf der Paste No. 30. sind ausser dem Vordertheil eines Stiers gar keine Attribute zu erkennen und dieser kommt nicht nur dem Aeas, sondern, wie Philostratos: Imag. II. 23. zeigt, auch dem Herakles zu. Auch stimmen die Gemmen No. 9. 31. damit überein, da, wenn auch der antike Ursprung derselben nicht über jeden Zweifel erhaben ist, doch ihre Beziehung auf Herakles durch Keule und Löwenhaut gesichert ist. Merkwürdig ist der bei Caylus: Rec. d'ant. To. I. Pl. 50. No. 2. abgebildete Stein, der, wenn der Abbildung zu trauen ist, die Keule mit dem Vordertheile des Widders und dem Gewandstuck verbindet. Sollte also auch der Widder dem Herakles in dieser Situation in gleichem Sinn, wie der Stier, beigegeben worden sein? Oder sind beide Bilder gedankenlos mit einander vermengt? Ob der Stein antik ist, kann natürlich nach dieser Abbildung nicht gesagt werden; doch kommt ein so gedankenloses Vermengen verschiedener Bilder auch in sicher antiken Werken vor.

[2] Ganz sinnlos und, die Genauigkeit der Abbildung vorausgesetzt, gewiss nicht antik ist das Bild des anderen Steins desselben Besitzers. Montfaucon: Antiq. Expl. Suppl. To. I. Pl. 53. No. 4. Die Erhöhung, auf welche Herakles das Bein setzt, die auf dieser Erhöhung stehende Keule, die daneben liegenden Hesperiden-Aepfel, die Art, wie Herakles mit der rechten Hand eine zweite Keule hält — dies Alles ist aus der in Rede stehenden Composition entlehnt. Die Verwandlung des Stabs aber in eine zweite Keule und die Art, wie diese gehalten wird, obgleich das Haupt gar nicht darauf gelehnt ist, giebt gar keinen Sinn mehr.

*41. Steinart und Besitzer unbekannt. Raspe: 5976. Offenbar modern.

*42. Cameo, dessen Besitzer unbekannt ist. Raspe: 5973. Offenbar modern.

Durch die von Niketas hinterlassene Beschreibung des Lysippischen Colosses wissen wir, dass Herakles auf einem Korbe sass, über welchen eine Löwenhaut gebreitet war. Das rechte Bein und die rechte Hand hatte er ausgestreckt, das linke Bein angezogen, darauf den Ellenbogen gestemmt und das in tiefer Trauer gebeugte Haupt durch die Fläche der linken Hand unterstützt. Wenn demnach die stärkere Beugung des Ober-Körpers an der Seite Statt fand, an welcher das Bein angezogen, die freiere und aufrechtere Haltung an der Seite, an welcher es ausgestreckt war, so war damit die naturgemässe, der ganzen Stellung Einheit und Ungezwungenheit verleihende Combination angewendet, von welcher die besseren Künstler des Alterthums nur unter gewissen Bedingungen abgewichen sind, auf die hier nicht näher eingegangen werden kann. Das Stützen des einen Ellenbogens auf einen Schenkel und des Kopfes auf die entsprechende Hand kommt Trauernden nicht nur sehr wohl zu, sondern ist ihnen auch in den alten Kunst-Werken von den frühesten bis in die spätesten Zeiten unzählige Male beigelegt worden. Es genügt an den Berliner Scarabaeus zu erinnern, welcher die fünf gegen Theben ziehenden Helden darstellt, an den der Kaiserlich-Russischen Sammlung, der das Bild des trauernden Theseus zeigt, an die Darstellungen der Penelope [1], an die oben [2] erwähnten Grabsteine Schiffbrüchiger, an das bekannte Silber-Gefäss von Bernay [3] u. s. w. Allein dieses Unterstützen des Kopfs mit der Hand im Allgemeinen giebt noch gar nicht Trauer, sondern nur den Willen kund, den Muskeln der einen Seite des Ober-Körpers, namentlich denen, welche den Kopf zu tragen bestimmt sind, eine Erleichterung zu gewähren; ein Wille, der durch die verschiedensten Gemüths-Stimmungen veranlasst sein kann. Wer wird nicht, um von den Schlafenden zu schweigen [4], das Selbstvertrauen, den herausfordernden Trotz fühlen, der darin liegt, wenn, wie bei Sinis [5], Marsyas [6] und Oedipus [7], das vorgeschobene Kinn fest auf die geschlossene Hand gedrückt ist, oder die gleichgültige Nachlässigkeit, die aus einer kleinen Modification dieser Stellung spricht [8]? Wem wird die gespannte Aufmerksamkeit entgehen, die es verräth, wenn der Kopf mit einer gewissen Anstrengung bei Seite und nach oben gewendet ist, so dass die Hand den Hinterkopf berührt und der Blick die Ferne zu suchen scheint [9]? Selbst einen schalkhaften Charakter kann das Motiv bei noch weiterer Modification annehmen [10]. Es kommt eben Alles auf die Elemente an, durch

[1] Thiersch: Epochen S. 426 ff.

[2] S. 24 ff.

[3] Raoul-Rochette: Mon. Inéd. Pl. 52.

[4] Siehe oben S. 40.

[5] Stephani: Der Kampf zwischen Theseus und Minotauros Taf. 9.

[6] Lenormant: Elite céramogr. To. II. Pl. 65.; Stephani: Antiquites du Bosphore Cimmérien Pl. 57.

[7] Mus. Gregor. To. II. Tav. 80. Man vergleiche auch die stehende Athena im Bull. de l'Acad. de Bruxelles To. IX, 1. S. 501.

[8] Z. B. das Vasen-Gemälde bei Dubois Maisonneuve: Introduction à l'étude des vases Pl. 16. No. 5.; die von den Einen Apollon, von den Anderen Jason genannte Figur der Ficoronischen Cista; der Apollo eines Neapler Gefasses Mus. Borb. To. II. Tav. 29.; die auf Odysseus bezogene Figur bei Fea: Storia del disegno To. I. S. 239. und bei Inghirami: Gall. Om. To. III. Tav. 108.

[9] Z. B. der Hirt an einem Vaticanischen Sarkophag, Mus. Pio-Clem. To. IV. Tav. 16., und die viel besprochene Dresdner Statue bei Becker: Augusteum Th. I. Taf. 17.

[10] Z. B. auf einem Carneol bei Worlidge: Gems To. I.

welche es näher bedingt wird. Soll es Kummer aussprechen, so ist es, vom Ausdruck des Gesichts abgesehen, besonders wichtig, dass der zu Boden gesenkte Blick den Mangel aller Theilnahme an der Aussenwelt ausspreche und dass die Hand, wenn sie nicht etwa einen Stab oder eine andere Stütze hält oder zum Zeichen tiefen Sinnens die Finger-Spitzen der Wange nähert[1], dem angegriffenen Haupte in ihrer Fläche ein Schmerz linderndes Lager biete. Dass der Herakles des Lysipp die Hand geöffnet hatte und mit der Fläche derselben das von Kummer gebeugte Haupt unterstützte, sagt Niketas ausdrücklich. Weitere Einzelheiten, welche dem Motiv den Charakter des Kummers gaben, nennt er nicht. Sie werden aber gewiss nicht gefehlt haben, da Niketas, der ohne Zweifel die allgemein gebräuchliche Auffassung der Statue wiedergiebt, dem Herakles sonst kaum so entschieden diese Stimmung zugeschrieben haben würde. Wenn er hinzufügt, dass das rechte Bein und der rechte Arm εἰς ὅσον ἐξῆν ausgestreckt gewesen sei, so ist dies natürlich nur bedingungsweise zu verstehen. Auch ist das ἐκτείνειν nur bei dem Beine, nicht auch bei dem Arme als ein Vorwärts-Strecken zu denken. Der Arm hing gerade herab, jedoch nicht so wie auf den Gemmen, wo nur der Ober-Arm nach unten gerichtet ist, während der Unter-Arm auf dem Schenkel aufliegt, sondern so, dass der Vorder-Arm entweder an dem Korbe, auf welchem Herakles sass, gerade herunter hing oder darauf gestützt war. Das lehren uns die von Bekker offenbar richtig wieder hergestellten Worte: χειρὶ βαλόντα τὴν κεφαλὴν τῆς λεοντῆς ὑπεστρωμένης κοφίνῳ, die nur von diesem Arm verstanden werden können. Das Löwenfell war also in der Weise über den Korb gebreitet, dass der Kopf des Löwen gerade dahin zu liegen gekommen war, wo das Fell von der Hand dieses herabhängenden Arms berührt wurde.

Es wird nicht überflüssig sein, hier darauf aufmerksam zu machen, dass nicht nur Lysipp, sondern auch alle anderen Künstler des Alterthums, so weit wir sehen können, bei Darstellungen des sitzend ruhenden Herakles ein Motiv gemieden haben, welches sie bei anderen Personen seit den frühesten Zeiten gern und häufig anwendeten: das Umschliessen eines der Kniee mit beiden Händen. Schon die alten Schriftsteller[2] haben wiederholt hervorgehoben, dass diese Stellung unter Anderen auch von Trauernden gern angenommen und ihnen daher auch von den Künstlern nicht selten beigelegt wurde. Daraus haben die neueren Kunst-Exegeten gemacht, das Motiv an sich habe den Alten für einen Ausdruck der Trauer gegolten. Das ist aber nicht nur der Sache selbst wegen ganz unglaublich, sondern wird auch durch die Werke der alten Kunst geradezu

Pl. 28., der freilich wohl nur eine etwas freie moderne Nachahmung eines Florentiner Amethystes (Gori: Gemmae Mus. Flor. To. I. Tab. 92. No. 8.) ist. Wenigstens ist die Inschrift offenbar modern.

[1] Heliodor: Aeth. I, 2. sagt von einem trauernden Mädchen: μηρῷ δὲ τῷ δεξιῷ τὸν ἀγκῶνα ἐπερείσασα (Σατίρας?) χειρὸς ἐφεδράζουσα καὶ τοῖς δακτύλοις τὴν παρειὰν ἐπιτρέψασα, κάτω νεύουσα τὴν κεφαλὴν ἀνεῖχεν. Damit vergleiche man die Vasenbilder bei Inghirami: Vasi fittili Tav. 151. 153. 154. Dass jedoch dieses sanfte Berühren der Wange mit den Fingerspitzen eben nur ein Versunken-Sein in tiefes Nachdenken andeutet, welches nicht nothwendig ein kummervolles zu sein braucht, kann man z. B. aus der bekannten Philosophen-Statue im Palast Spada sehen. Ob Herakles in dem Vasen-Gemälde bei Micali: Mon. Ined. Tav. 37. kummervoll gedacht sei, ist schwer zu sagen.

[2] Siehe ausser den von Siebelis zu Pausanias: X, 31, 2. und von Millin: Orestéide S. 13. gegebenen Citaten Augustin: Confess. VIII, 9, 20.

widerlegt. Die Stellung spricht nicht mehr und nicht weniger aus, als dass dem Dargestellten in dem vorgeführten Moment jedes Wollen, wie jeder Affect gänzlich fremd ist; eine Unthätigkeit, in welcher man sich eben so wohl nach aussen ganz abschliessen[1] und dem freien Spiele der eigenen Gedanken hingeben, als gerade umgekehrt sich jeder allmähligen Einwirkung der Aussen-Welt Preis geben kann, ohne diese selbst irgend wie bedingen zu wollen. Ob aber ein solches Schlummern jeder Selbstbestimmung, welches mit dieser Körper-Stellung so wohl harmoniert, aus einem trüben oder heiteren Gemüths-Zustand hervorgegangen, ob es die Abspannung sei, welche eine Folge des heftigsten Seelen-Schmerzes ist, oder umgekehrt jene ruhige Heiterkeit des Gemüthes, welche eintritt, wenn selbst das leiseste Missbehagen in weiter Ferne liegt, das wird durch jenes Umfassen des Knies in keiner Weise ausgesprochen, sondern prägt sich erst in ganz anderen, damit verbundenen Zügen, in der Haltung des Kopfes, in den Mienen u. s. w. aus[2]. Und dies ist es, was auch die alten Künstler recht gut gewusst haben. Denn obgleich sie das Motiv häufig bei Trauernden angewendet haben[3], so haben sie es doch auch kaum seltener in entgegengesetztem Sinne gebraucht[4]. Dass wir es trotzdem nie an Herakles finden, wird schwerlich Zufall sein. Vielleicht ist der Grund in einer gewissen, eben so wohl körperlichen als geistigen, Geschmeidigkeit zu suchen, die mir in dem Motiv ausgesprochen zu lie-

[1] Hierauf fusst ein römischer Aberglaube, den wir durch Plinius: H. N. XXVIII, 59. kennen lernen: «*Adsidere gravidis, vel cum remedium alicui adhibeatur, digitis pectinatim inter se implexis, veneficium est, idque comportum tradunt Alcmena Herculem pariente. Pejus, si circa unum ambove genua; item poplites alternis genibus imponi. Ideo haec in conciliis ducum potestatumve fieri vetuere majores, velut omnem actum impedientia*».

[2] Letronne: Journ. des Sav. 1829. S. 532. suchte das Charakteristische für die Trauer in den gefalteten Handen, die zuweilen mit diesem Motiv verbunden sind. Allein das Handefalten drückt keine Trauer aus. Auch widersprechen der Meinung Letronne's die sogleich anzuführenden Beispiele.

[3] So Parthenopaeos auf dem bekannten Berliner Scarabaeus; Hektor in einem Gemälde Polygnot's (Paus. X, 31, 2.); ein Mädchen in einer auch sonst oft wiederholten Scene des Todten-Cultus auf einer Vase der Sammlung Pourtalès-Gorgier (Dubois-Maisonneuve: Introd. à l'étude des vases Pl. 18. Raoul-Rochette: Mon. Inéd. Pl. 31a. Inghirami: Vasi fittili Tav. 137.) und auf einem Neapler Gefässe (Millin: Orestéide Pl. 2. Millingen: Peint. de div. coll. Pl. 14. 15. Inghirami: Vasi fittili Tav. 137. Gerhard: Neapels ant. Bildw. S. 306.), dessen Inschriften bekanntlich gefälscht sind; ein gefangener Krieger, der als Schmuck an einem Helm angebracht ist (Cavedoni: Museo Estense S. 73.), und andere Personen an einem der Silber-Gefässe von Bernay (Raoul-Rochette: Mon. Inéd. Pl. 52.), auf einem spät-römischen Relief (Mon. pubbl. dall' Inst. arch. To. V. Tav. 6.) u. s. w.

[4] Die wichtigsten Beispiele sind die gewöhnlich Hephaestos genannte Figur im Parthenon-Fries, ein Satyr am Lysikrates-Denkmal, und die unter dem Namen des Ludovisischen Mars bekannte Statue, deren Nachbildung auf einer Gemme (Licetus: Schem. Gemm. S. 408. Gori: Mus. Flor. Gemm. To. II. Tav. 25. No. 3. Raspe: 9223. Wicar: Gall. de Florence To. III. Pl. 33. Inghirami: Gall. Omer. To. I. Tav. 34. Raoul-Rochette: Mon. Inéd. S. 411.) nach dem Abdruck kaum für antik genommen werden kann. Offenbar gehört hierher auch der Sinis eines Vasen-Gemäldes (Krause: Hellenika Th. II, 2. Taf. 3. No. 19.); wahrscheinlich aber auch die oft besprochene Figur auf dem unter dem Namen des Schildes des Scipio bekannten Silber-Discus, Phoenix auf einem Neapler Gefäss (Raoul-Rochette: Mon. Inéd. Pl. 13.), Ποινή auf einer Vase Gargiulo's (Bull. dell' Inst. arch. 1831. S. 42.), Odysseus auf einem Gefäss Campana's (Arch. Zeit. 1846. S. 285. 1853. S. 109. Ann. dell' Inst. arch. To. XXI. S. 255.) und ein Herold oder Hermes in einer Scene, die bis jetzt auf drei Vasen: einer der Durandschen Sammlung (Gerhard: Auserl. Vasenb. Taf. 239.), einer Berliner (Ann. dell' Inst. arch. To. XXI. Tav. agg. J.) und einer dritten der Sammlung Rogers (Ann. dell' Inst. arch. To. XXI. S. 255.) vorkommt, eine genügende Erklärung jedoch noch nicht gefunden hat. Unentschieden muss das Urtheil bleiben über die Figur auf einer Münze bei Millingen: Sylloge Pl. I. No. 28. S. 54. Ein Motiv desselben Sinns und einer engverwandten Form findet sich in einem Vasen-Gemälde bei Gerhard: Auserl. Vasenb. Taf. 153.

gen scheint, dem durch endlose Mühen und Leiden hart und streng gewordenen Charakter des Herakles aber widersprechen würde.

Für eine unzweifelhafte Nachahmung der Lysippischen Statue hat man allgemein das Bild des Carneols No. 4. und seiner Wiederholungen angesehen. Ich zweifele jedoch an der Gültigkeit dieser Annahme. Mit dem Coloss des Lysipp hat das Bild der Gemmen Nichts gemein, als dass das eine Bein angezogen, das andere ausgestreckt, und der gesenkte Kopf von der dem ersteren entsprechenden Hand unterstützt ist; und dies ist bei Bekümmerten, die sitzend dargestellt sind, so gewöhnlich, dass daraus über einen directen Zusammenhang Nichts geschlossen werden kann. Dazu kommt, dass die Gemmen gerade das wichtigste Attribut der Statue, den Korb als Sitz, sämmtlich weglassen, umgekehrt aber eine reiche Anzahl individueller Züge hinzufügen, die der Statue des Lysipp fremd sind, und wenn auch die meisten dieser Attribute eben nur in einem Relief oder Gemälde, nicht an einer Statue angebracht werden konnten, so hätte doch der so charakteristische Stab und das kurze Schwert einer Statue eben so gut beigegeben werden können. Es liegt daher die Vermuthung weit näher, dass sich die Gemmen an ein sogleich weiter zu besprechendes Gemälde des Nearchos anlehnen, welches denselben Gegenstand behandelte. Allerdings wird uns nicht ausdrücklich gemeldet, dass Nearchos den Herakles in seinem Gemälde sitzend dargestellt hatte, allein von dem Aeas des Timomachos, der in einer genau entsprechenden Situation dargestellt war und uns auch in einer Reihe von Gemmen erhalten ist[1], wird dies ausdrücklich berichtet. Unabhängig von dem Gemälde des Nearchos, wie von der Statue des Lysipp ist das Bild der beiden Scarabaeen No. 2. und 3. componirt. Sie stammen vielleicht selbst aus einer früheren Zeit und schliessen sich im Motiv ohne Zweifel an ältere etruskische Werke, wie den Theseus der Kaiserlich-Russischen Sammlung, an.

Die aus einem Felsen sprudelnde Quelle auf diesen Scarabaeen wird gewiss nicht anders gemeint sein, als auf mehreren anderen Scarabaeen[2], auf welchen wir Herakles mit einem Gefäss in der Hand davor stehen sehen. Es kann sich nur fragen, ob sie sowohl hier als auch dort, wie Köhler meinte, einen kathartischen Sinn habe, oder darum angebracht sei, weil Herakles gedacht ist, wie er auf irgend einer seiner weiten Wanderungen seine erschöpften Kräfte neu zu stärken sucht. Die Trauer, in die er dabei auf den Scarabaeen No. 2. und 3. versunken ist, rechtfertigt sich bei beiden Auffassungen gleichmässig. Denn auch wenn er zunächst nur von seinen Wanderungen physisch ermattet gedacht ist, bleibt es natürlich, dass er auf einen Augenblick von seinem Muth verlassen, sein schweres Geschick überdenkt. Die Analogie des Bildes auf der Ficoronischen Cista jedoch, so wie die eines anderen Scarabaeus, der neben einer ähnlichen Darstellung den Namen des Kastor[3] zeigt, begünstigt die zweite Auffassung.

[1] Siehe oben S. 141.

[2] Der wichtigste derselben ist von Köhler: Gesamm. Schriften Th. V. S. 166. eingehend besprochen; übrigens vergleiche man auch ebenda S. 184. und das Vasen-Gemälde bei de Witte: Descr. des vas. p. provenant des fouilles de l'Etrurie No. 82.

[3] Bull. dell' Inst. arch. 1847. S. 125.

Die Statue des Lysipp, den Carneol No. 4. und seine Wiederholungen hat man, wenn ich nicht irre ohne Widerspruch, auf die Ruhe bezogen, deren Herakles nach der Reinigung des Stalles des Augeas genossen habe. Dass diese Auffassung das Wahre verfehlt, scheint mir offenbar. Zwar beruft man sich auf den Korb, auf welchem der Herakles des Lysipp sass, und auf den Capitolinischen Altar, auf welchem unter den Zwölf-Thaten gerade nur die Stall-Reinigung in der Form einer nach vollbrachter Arbeit genossenen Ruhe dargestellt ist. Allein dabei ist der vor Allem wichtige Umstand übersehen, dass Herakles an jenem Altar keine Spur von Kummer zeigt und überhaupt bei der Stall-Reinigung gar keine Veranlassung dazu hatte. Denn einem Charakter, wie dem des Herakles, kommt es doch nicht zu, über die Verweigerung des ausbedungenen Lohns zu trauern, sondern nur darüber in Zorn zu gerathen. Gesetzt aber auch, es hätten einige Alten eine Trauer des kräftigen Heros bei dieser Gelegenheit angenommen (obgleich uns nur das Gegentheil überliefert ist), so war diese doch gewiss in der Herakles-Sage nicht von so hervortretender Wichtigkeit, dass sie von einem Lysipp zum Gegenstand eines seiner bedeutendsten Werke hätte gewählt werden können. Ausserdem war die Ruhe nach vollbrachter That nicht etwa, wie man zu glauben scheint, eine gerade nur für diese Arbeit von den Künstlern gewählte Form [1]. Auch ist ein Korb von einem Kübel, von dem wir sonst den Herakles in den Kunst-Werken bei der Stall-Reinigung Gebrauch machen sehen, doch noch wesentlich verschieden, und endlich sind die auf den Gemmen hinzugefügten Attribute mit dieser Auffassung schlechthin unvereinbar, und weisen in der verständlichsten Weise auf eine ganz andere Gelegenheit hin.

Das Leben des Herakles enthält keinen Moment, in welchem sein Inneres von so heftigem Schmerz erschüttert sein musste, wie da, als er von seiner Geistes-Verwirrung zur Besinnung zurückgekehrt, erfuhr, dass er selbst seine Gattin und Kinder gemordet hatte. Euripides und Seneca haben sehr wohl erkannt, dass die Raserei des Herakles gerade in diesem Moment der Rückkehr zum Selbstbewusstsein ihren tragischen Gipfel-Punkt hat, und auf dessen Darstellung besondere Sorgfalt verwendet. Auch für die bildenden und zeichnenden Künste war dies eine der lohnendsten Aufgaben, während die Darstellung des Mordes selbst, wie sie in dem genau nach der Erzählung des Boten der Euripideischen Tragoedie [2] componirten Gemälde bei Philostratos [3] vorliegt, mehr entsetzen, weniger rühren musste. Lysipp löste jene Aufgabe für die Plastik, Nearchos [4] für die Malerei. Dem Letzteren bot seine Kunst Mittel genug dar, seine Absicht, gerade diesen Moment darzustellen, vollkommen verständlich zu machen, und wir sehen es den Worten des Plinius an, dass er bei dem Schriftsteller, aus welchem er schöpfte, keine Spur eines Zweifels über die Bedeutung des Gemäldes vorfand. Schwieriger war dies für Lysipp,

[1] Sitzend erscheint Herakles auch nach der Todtung der Stymphalischen Vögel auf einer Paste des Berliner Museums (Tölken: Verzeichn. S. 263. No. 76.), die ich jedoch in den Stoschischen Abdrucken nicht finden kann, und häufig bei dem Aufsuchen der Hesperiden-Aepfel, z. B. auf der Vase des Meidias und auf einem bekannten Relief der Villa Albani.

[2] V. 922—1015.

[3] Imag. II, 23.

[4] Plinius: Hist. Nat. XXXV, 141. «*Nearchus — Herculem tristem insaniae poenitentia*».

dem das Wesen der Plastik und die von den besseren Meistern dieser Kunst stets befolgten Grundsätze nöthigten, die Attribute auf die der Natur der Sache nach unentbehrlichsten zu beschränken. Er hat aber seine Aufgabe auf das Glücklichste gelöst, indem er den Herakles auf einem Korbe sitzend bildete. So sah der Beschauer, dass der Heros sich nicht in der Fremde, sondern im eigenen Hause, im Frauen-Gemache befand, wohin er nach **Euripides**[1] der fliehenden Megara gefolgt war. Vom heftigsten Schmerz erschüttert, haben ihn seine Kräfte verlassen. Er hat sich setzen müssen und hat dazu den Arbeits-Korb der Megara[2] gewählt, die er eben gemordet hat, gewiss nicht nur weil dieser sich ihm zunächst darbot, sondern auch weil er sich unwillkührlich dem Gegenstande näherte, mit der sich die geliebte Gattin vor allen anderen zu beschäftigen pflegte. Kein denkender Beschauer konnte nun darüber im Ungewissen bleiben, dass sein tiefer Kummer dem von ihm selbst ausgeführten Morde der Seinigen galt. Nichts war mehr geeignet, die Wirkung des Ganzen zu erhöhen, als ein solcher Zug treuer Anhänglichkeit.

Der Malerei und dem Relief standen noch mancherlei andere Wege offen, sich verständlich zu machen. Die Gemmen zeigen uns durch die Sphinx, welche zu den Füssen des Herakles sitzt, dass er sich in Theben befindet. Sie belehren uns durch die Hesperiden-Aepfel, dass der dargestellte Moment in die Zeit nach der Vollendung der Zwölf-Thaten fällt[3]. Die Stufe[4], auf welche Herakles das eine Bein stellt, gehört zu dem übrigens ausserhalb des Bildes liegenden Altar des Zeus Ἑρκεῖος, an welchem er unmittelbar vor der That geopfert hat. Darauf mag sich auch die kleine Statue auf einer Säule beziehen, die auf No. 19. statt dieser Stufe angebracht ist, wenn dieser Stein wirklich antik ist. Denn wenn auch der Altar des Zeus Ἑρκεῖος in der Regel ohne Statue war, so wird diese Regel doch auch ihre Ausnahmen gehabt haben. Auch der Schweinskopf, der auf No. 4. und einer Reihe der Wiederholungen, stets unmittelbar neben dieser Stufe, angebracht ist, scheint damit zusammenzuhängen. Denn was sollte hier der Erymanthische Eber? Es soll damit wohl auf das vorausgegangene Opfer hingedeutet werden. Wenigstens vermag ich nur diesen Sinn dem auf einigen Steinen (No. 9. 30. 31.) neben Herakles liegenden Stier abzugewinnen[5]. Auch in dem von **Philostratos** beschriebenen Gemälde tritt

[1] Ἡρακλ. μαιν. v. 996 ff.

[2] In ähnlicher Weise pflegt die trauernde Penelope entweder auf einem Stuhle zu sitzen, unter dem ihr Arbeits-Korb steht, oder auf dem Arbeits-Korb selbst. **Thiersch**: Epochen S. 426 ff. Wenn übrigens Jemand geneigt sein sollte, den Korb bei der Statue des Lysipp vielmehr auf den Aufenthalt des Herakles bei Omphale zu beziehen, so wäre einzuwenden, dass wir den Herakles zwar häufig in den Werken der Kunst mit Omphale verkehrend und in ihrem Dienste weibliche Geschäfte verrichtend finden, dass er aber dabei niemals Traurigkeit zeigt.

[3] Die Raserei des Herakles fällt bekanntlich der gewöhnlicheren Annahme gemäss nach der Vollendung der Zwölf-Thaten. Dass aber die Hesperiden-Aepfel in einem Vaticanischen Relief (Mus. Pio-Clem. To. IV. Tav. 43.) diesen chronologischen Sinn haben, hat **Visconti** zuerst richtig erkannt und eine Musterung der alten Kunstwerke zeigt leicht, dass sie in derselben Bedeutung auch sonst sehr häufig verwendet worden sind. Man war gewohnt entweder das Abholen dieser Aepfel, oder das des Kerberos als die letzte That des Herakles zu betrachten. Allein Kerberos, der ganz eigentlich dem Pluton als charakteristisches Attribut angehörte, eignete sich darum weniger, als jene Aepfel, dazu, dem Herakles in diesem chronologischen Sinne beigegeben zu werden.

[4] Die βωμία κρηπίς des Euripides Ἡρακλ. μαιν. v. 984.

[5] Der antike Ursprung dieser Steine ist allerdings nicht

dieser Opfer-Stier auf und Seneca[1] erwähnt ausdrücklich die «*hostia*». Die Keule und der Bogen sind als die Werkzeuge beigefügt, durch deren Benutzung Herakles in seine gegenwärtige, verzweiflungsvolle Lage gekommen ist. Während sie unbenutzt bei Seite liegen, hat Herakles (No. 4. 5. 6. 7. 10. 14. 21. 22. 24. 38. und vielleicht 39[2].) einen Stab ergriffen. Kummer und Entsetzen über seine eigene That haben ihn, nachdem er zum Bewusstsein gekommen, so erschüttert, dass ihm seine Füsse den Dienst versagten. Er hat nach einem Stab gegriffen, um ihnen zu Hülfe zu kommen. Denn von der schweren Keule konnte er eine solche Hülfe nicht erwarten. Allein auch der Stab hat nicht ausgereicht; er hat sich niederlassen müssen. Eben so hat in einem Vasen-Gemälde[3] der über den Tod des Patroklos trauernde Achilleus zunächst einen Stab genommen, und sich dann, denselben in der Hand behaltend, auf die κλίνη gesetzt, weil jener nicht ausreichte, um die erschütterten Kräfte zu ersetzen. Eben so tritt Achilleus[4] und Nestor[5] auch in anderen, ganz ähnlichen Bildern auf. Wahrscheinlich liegt ein ähnlicher Sinn auch der Stellung eines Begleiters des Marsyas zu Grunde, der das diesem drohende Schicksal schon voraussieht[6]. Aber das Entsetzen des Herakles über die eigene Unthat ist so gross, dass er auf Selbstmord sinnt. Weder die Keule, noch Bogen und Pfeile konnten ihm dazu behülflich sein, und noch weniger konnte der Beschauer eines Kunstwerkes aus diesen steten Begleitern des Herakles auf solche Gedanken des sonst so lebensfrischen Heros schliessen. Jedoch ein Schwert konnte dazu dienen, und der Künstler durfte von dem Beschauer seines Werkes erwarten, dass er, wenn er diese in späteren Bildern des Herakles so ungewöhnliche Waffe in seinen Händen erblicken würde, auch diesen ausserordentlichen Gedanken errathen werde. Auch Euripides[7] lässt den Herakles in eben dieser Situation ausrufen:

οἴμοι· τί δῆτα φείδομαι ψυχῆς ἐμῆς,
τῶν φιλτάτων μοι γενόμενος παίδων φονεύς,
κοὐκ εἶμι πέτρας λισσάδος πρὸς ἅλματα,
ἢ φάσγανον πρὸς ἧπαρ ἐξακοντίσας
τέκνοις δικαστὴς αἵματος γενήσομαι,
ἢ σάρκα τὴν ἐμὴν κατεμπρήσας πυρί,
δύσκλειαν, ἣ μένει μ᾽, ἀπώσομαι βίου;

Das ist es also, was das Schwert in der Scheide sagen will, welches Herakles in den meisten dieser Gemmen in der auf dem Schenkel ruhenden Hand hält; ganz dasselbe, was es in der

hinreichend gesichert. Doch würde ein moderner Steinschneider gewiss keine Neuerung dieser Art gewagt haben, ohne etwas Aehnliches schon vorgefunden zu haben. Anderer Seits lässt es sich freilich auch denken, dass der Stier in dieses Bild nur durch eine Vermengung mit dem ähnlichen Bilde des rasenden Aeas gekommen sei.

[1] Herc. fur. 1040.

[2] In wie weit diese Gemmen für antik angesehen werden können, ist schon im Einzelnen gesagt worden.

[3] Mon. ined. pubbl. dall' Inst. arch. To. V. Tav. 11.

[4] Gerhard: Trinkschaalen und Gefässe Taf. E. No. 7.

[5] Minervini: Bull. Napolet. Nuov. Ser. To. 1. S. 92.

[6] Lenormant: Elite céramogr. To. II. Pl. 63. Bei Philoktet (Raoul-Rochette: Mon. Inéd. Pl. 53.) und wohl auch bei Adonis (Inghirami: Mon. Etr. To. II. Tav. 13. = Mus. Borb. To. XIII. Tav. 53. = Gerhard: Etr. Spiegel Taf. 113.) kommt noch ein physisches Leiden hinzu. Orestes (Mon. Ined. pubbl. dall' Inst. arch. To. II. Tav. 43.) konnte den Stab schon als Wanderer in der Hand haben.

[7] Ἡρακλ. μαιν. v. 1146 ff.

Hand des Aeas von Timomachos auszusprechen bestimmt war[1]. Doch schien dieser Gedanke anderen, alten und modernen, Steinschneidern (No. 9. 17. 25. 28. 31. 32. und vielleicht auch No. 18 26. 30. 34.) durch das Schwert in der Scheide noch nicht genug hervorgehoben zu sein. Sie liessen daher den Stab weg, und gaben dem Herakles statt desselben das blanke Schwert in die Hand.

In diese Reihe von Kunstwerken gehört nach meiner Ueberzeugung auch einer der edelsten Reste antiker Sculptur, der Vaticanische Torso[2]. Es ist ein Verdienst meines Freundes Jerichau, bei Gelegenheit der Ausführung eines von den bedeutendsten seiner eigenen Werke Andere wiederholt darauf aufmerksam gemacht zu haben, dass der Herakles des Apollonios weder, wie die Einen glaubten, den linken Arm quer über den Kopf legte, noch, wie Andere meinten, mit einer zweiten Figur eine Gruppe gebildet hat. Dass diese beiden Annahmen vollkommen unmöglich sind, leuchtet bei einiger Aufmerksamkeit und Kenntniss des menschlichen Körpers bis zur Evidenz ein. Jerichau selbst nimmt an, dass Herakles in der Rechten den Becher, in der Linken die Keule in der Art gehalten habe, dass von der letzteren der Ansatz an der Aussen-Seite des linken Knies herrühre; verkennt jedoch dabei gar nicht, wie affectirt und gezwungen die Stellung auch noch unter dieser Voraussetzung bleibt, wenn sie auch nicht, wie jene beiden, ausserhalb des Kreises des Möglichen liegt. In der That ist die starke Beugung der rechten Seite in Verbindung mit der fast aufrechten Haltung der linken und mit dem stark seitwärts und in die Höhe gewendeten Nacken noch weit davon entfernt, durch die einfache Handlung des Trinkens hinreichend motivirt zu sein; und ich glaube, wir dürfen überzeugt sein, dass wir das Wahre noch nicht gefunden haben, so lange an einem solchen Werke, dessen Meister bei der Behandlung aller Einzelheiten gerade die edelste Freiheit und Unmittelbarkeit der Anschauung in einem seltenen, nicht genug zu bewundernden Grade an den Tag legt, in der Stellung noch irgend etwas Gezwungenes und Unnatürliches übrig bleibt. Es dürfte jedoch wohl auch die letzte Spur hiervon schwinden, wenn wir Jerichau's Ansicht in einer Weise modificiren, die er wahrscheinlich selbst gebilligt haben würde, wenn ich damals darauf gekommen wäre, als unser gemeinsames Gespräch fast täglich diese Frage berührte. Nehmen wir an, dass Herakles in der Linken nicht die Keule, sondern einen Stab gehalten habe, der länger war, als die Keule füglich sein konnte, und dass von ihm jener Ansatz herrühre, so konnte dieser Stab so gerichtet sein, dass sich sein oberes Ende, auf welchem die linke Hand oder der linke Vorder-Arm ruhte, dem Kinn näherte. Während so der linke Ellenbogen hoch gehalten und vorwärts gewendet war, wurde der Stab weiter unten auch von der rechten Hand gehalten; so jedoch, dass der Ellenbogen nach unten gerichtet war, ohne den Schenkel selbst, der keinen Ansatz zeigt, zu berühren[3]. Der

[1] Siehe oben S. 141.

[2] Ueber einen neuerdings durch Le Bas: Voyage en Grèce Pl. 144. bekannt gewordenen Torso, der eine allgemeine Aehnlichkeit mit dem berühmten zeigt, kann nach der in jenem Werke gegebenen Abbildung gar Nichts bestimmt werden. Da hier nicht die rechte, sondern die linke Seite des Herakles die stärker gebeugte ist, so könnte man zwar vermuthen, dass Herakles die Leier spielend dargestellt war, allein ohne genauere Untersuchung des Originals muss auch dies ganz ungewiss bleiben.

[3] Wichtige Analogieen bieten die oben S. 148. angeführten Bildwerke, welche den trauernden Achilleus, Nestor, Orestes, Adonis, Philoktet und eine andere nicht leicht zu benennende Person darstellen. Alle halten mit Ausnahme

Kopf (zu dieser Annahme nöthigt das vom Nacken Erhaltene) ruhte in dem dargestellten Moment nicht auf der Spitze des Stabes oder auf der Hand, welche diese gefasst hielt. Vielmehr war Herakles gedacht, wie er sein schweres Haupt, nachdem er es eine Zeit lang in stummem Schmerz auf dieser Stütze hatte ruhen lassen, noch einmal mühsam emporhob und in banger Verzweiflung seitwärts zum Himmel, zu seinem Vater Zeus, aufblickte, damit dieser helfe in der furchtbaren Noth. Es ist eben jene Situation, in welcher er bei Seneca[1], wenn es erlaubt ist, Worte eines solchen Dichters mit dem edlen Werke des Apollonios zusammenzustellen, über die eigene That belehrt, ausruft:

«*Nunc parte ab omni, genitor, iratus tona,*
«*oblite nostri; vindica sera manu*
«*saltem nepotes; stelliger mundus sonet,*
«*flammas et hic et ille jaculetur polus*» u. s. w.

So, meine ich, verliert die starke Beugung der rechten Seite, die Wendung des Nackens, die aufrechte Haltung der linken Seite alles Gezwungene. Durch diese Situation wird die Stellung in allen Theilen natürlich und gerechtfertigt. Wir haben eine neue, selbstständige Behandlung jenes Moments vor uns, den auch Lysipp in seinem berühmten Coloss, Nearchos in seinem Gemälde und mehrere Gemmenschneider, nur in verschiedener Weise, aufgefasst und dargestellt haben[2].

Heiterer ist das Bild, welches uns die alte Kunst bietet, wenn Herakles die ihm gewährte Ruhe benutzt, um sich sitzend nach Art Homerischer Helden[3] an den Tönen der Leier zu ergötzen, die er sonst so oft im Tanzschritt spielt. Nur auf geschnittenen Steinen begegnen wir dieser Vorstellung und selbst da nur zwei Mal[4]. Jedoch sind beide Steine von einem ganz besonderen Kunst-Werthe. Der eine, ein undurchsichtiger Sardonyx der Kaiserlich-Russischen Sammlung,

des Achilleus den Stab mit beiden Händen und bei keinem, ausser Philoktet, steht derselbe zwischen beiden Beinen, sondern immer ausserhalb, wenn dies auch bei Einigen schon dadurch veranlasst wurde, dass sie das eine Bein über das andere geschlagen haben. Ausserdem kann man vergleichen das Relief im Mus. Gregor To. I. Tav. 96. und die Rhabduchen auf dem Wand-Gemälde Mus. Borb. To. IV. Tav. 18.

[1] Herc. fur. 1202 ff.

[2] **Winckelmann** schloss bekanntlich aus dem Mangel einer Andeutung der Adern, dass Herakles hier als Gott dargestellt sei. Ihm, dem noch fast alle jetzt bekannten Sculptur-Werke der besten Zeit unbekannt waren, ist dieser Irrthum leicht zu verzeihen. Gegenwärtig aber sollte man doch solche Irrthümer des grossen Mannes nicht immer wieder von Neuem vortragen. Es kann sich ja jetzt Jeder, dem es um das Wahre zu thun ist, leicht selbst überzeugen, dass darin nichts Anderes zu suchen ist, als eine gewissen Zeiten und Schulen angehörende Stil-Eigenthümlichkeit, die mit dem einzelnen Vorwurf Nichts zu thun hat.

[3] Z. B. Achilleus Hom. Il. IX, 186 ff, der in dieser Weise auch auf einem Vasen-Gemälde (**Raoul-Rochette**: Mon. Inéd. Pl. 13.) und auf einer Reihe geschnittener Steine (**Raspe**: 9212 ff. **Köhler**: Gesamm. Schr. Th. III. S. 99. 197.) vorkommt. Wenn hingegen Theseus am Kasten des Kypselos (**Paus.** V, 19, 1.) die Leier spielend dargestellt war, so bezog sich dies, wie nun durch die François-Vase erwiesen ist, auf den Delischen Geranos (**Stephani**: Der Kampf zwischen Theseus und Minotauros S. 12.).

[4] Allerdings ist durch Abbildungen auch noch ein Carneol der Pariser Sammlung (**Mariette**: Traité To. I. Pl. 82. **Caylus**: Rec. de 300 têtes Pl. 112.) und ein Amethyst (**Caylus**: Rec. d'ant. To. I. Pl. 47. No. 2.) bekannt. Ob aber diese Steine antik sind, muss ganz unentschieden bleiben. Ihr Kunstwerth scheint nach den Abbildungen sehr gering zu sein. Hingegen der Stein, von welchem **Raspe**: 5944. einen Stoschischen Schwefelabdruck besass, stellt gar nicht Herakles, sondern, wie der Schwanz beweist, einen Satyr dar.

ist bemerkenswerth durch seinen alterthümlichen, strengen Stil, der bei aller Härte eine grosse Sicherheit der Hand und Sorgfalt in der Behandlung zeigt. Herakles ist hier, indem er auf einer mit dem Löwenfell bedeckten Erhöhung sitzt, im Abdruck nach der Rechten des Beschauers gewendet. Das linke Bein ist angezogen, das rechte vorgestreckt. Neben ihm lehnt die Keule. Das Haupt- und Bart-Haar zeigt die ihm eigenthümlichen kurzen, eng anliegenden Locken fleissig durchgebildet. Die linke Hand hält die grosse Leier, die zwischen den Beinen auf dem Sitze ruht. Die Rechte ist bereit in die Saiten zu greifen, hält sich jedoch in dem dargestellten Moment noch davon zurück. Der Heros scheint noch auf die Accorde zu sinnen, die er anschlagen wird. Ganz unabhängig von dieser Composition ist die, welche wir auf dem anderen Steine, einem Sardonyx der Florentiner Sammlung[1] finden, wenngleich sie natürlich die allgemeinsten Grundzüge mit jener gemein hat. Herakles ist hier dem Beschauer beinahe gerade zugewendet, greift mit der Rechten bereits in die Saiten und beugt Kopf und Ober-Körper in der Weise der Singenden weit zurück. Die Behandlung entspricht im Ganzen, wie im Einzelnen der besten Zeit. Die Inschrift, welcke von Gori ganz übergangen und in der Galleria di Firenze sehr ungenau wiedergegeben ist: A · ΣΕΜΕΤ · Ꟊ, ist sehr scharf und deutlich geschnitten und läuft im Abdruck von der Rechten zur Linken. Ihre Erklärung überlasse ich Anderen.

Anderwärts sehen wir die Ruhe des Herakles, eben so wie in den Bildern, welche ihn gelagert darstellen, durch den Genuss des Weins versüsst.

Statuen.

1. Die Statue, welche sich in der zweiten Hälfte des ersten Jahrhunderts n. Chr. im Besitz des Novius Vindex befand. Martial: Epigr. IX, 43. 44. Statius: Sylv. IV. 6. Hand: P. Papinii Statii Hercules Epitrapezios. Jenae 1849. Wenngleich an der Basis der Name des Lysipp angebracht war, so kann es doch von kritischer Forschung weder als erwiesen, noch auch nur als überwiegend wahrscheinlich angesehen werden, dass die Statue wirklich von Lysipp herrührte. Der durch die Unwissenheit der Römer so erleichterte Betrug, den man damals überhaupt mit den berühmtesten Künstler-Namen zu treiben pflegte[2]; die Unkenntniss der Kunst, welche die beiden hier in Betracht kommenden römischen Zeugen nicht nur sonst, sondern auch gerade bei Besprechung dieser Statue an den Tag legen[3]; die Beschaffenheit der Kunst-Sammlung des Novius Vindex überhaupt[4]; endlich die abenteuerliche Reihe von Besitzern, durch welche man den Werth des kleinen Werkes zu erhöben suchte — dies Alles nöthigt zum grössten Misstrauen auch gegen die behauptete Urheberschaft des Lysipp, des Meisters in Darstellungen des Herakles.

[1] Gori: Gemmae Mus. Flor. To. II. Tab. 44, 2. Lipperl: Suppl. 1, 335. Raspe: 5945. Galleria di Firenze Ser. V. Tav. 53, 1. Cades: 22, 2603.

[2] Dass man sich schon damals nicht scheute, zu diesem Zweck neugefertigte Kunstwerke mit falschen Namens-Inschiften auszustatten, ist bekanntlich vor Allem durch die Stelle bei Phaedrus: Prolog. Libr. V, 4ff. beglaubigt.

[3] Friedländer: Ueber den Kunstsinn der Römer S. 19.

[4] Friedländer: Ueber den Kunstsinn der Römer S. 37.

Uebrigens war die Statue von Erz[1] und kaum einen Fuss hoch[2]; der Fels, auf welchem Herakles sass, war mit dem Löwenfell bedeckt[3] und er selbst hielt in der Rechten den Becher, in der Linken die Keule[4]. Auch konnte Martial[5] unmöglich die Worte:

«*Quaeque tulit spectat resupino sidera vultu*»

schreiben, wenn Herakles nicht wirklich stark zurückgebogen dargestellt gewesen wäre, so wenig auch der Sinn zu billigen ist, den er dieser Stellung unterzuschieben scheint. Darnach wird man sich das Motiv in der Hauptsache dem des berühmten Herkulanischen Satyrs[6] ähnlich zu denken haben.

2. Kleine Bronze der Berliner Sammlung, welche den Herakles nach der oben besprochenen Sitte in Knaben-Form (man darf nicht sagen: im Knaben-Alter, denn dem wirklichen Knaben Herakles kommt weder Keule, noch Skyphos zu) darstellt. Beger: Thesaur. Brandenb. To. III. S. 280. Herc. Ethnic. Tab. 20. In den neueren Verzeichnissen der Berliner Sammlungen kann ich diese Statue nicht finden, und eben so wenig nach den angeführten Abbildungen über ihre Aechtheit urtheilen.

3. Kleine Marmor-Statue, die sich ehemals in der Villa Borghese in Rom befand. Visconti: Monumenti Gabini Tav. 28. Der Kopf ist zwar antik, aber der Statue ursprünglich fremd; die rechte Hand mit dem Skyphos ist modern, aber gewiss richtig ergänzt.

4. Marmor-Statue des britischen Museum. Combe: Marbl. of the Brit. Mus. To. X. Pl. 41. Clarac: Musée de sculpt. Pl. 790[a]. No. 1971[b].

5. Von unbekanntem Aufbewahrungs-Ort. Clarac: Musée de sculpt. Pl. 795. No. 1988.

6. Bronze des Florentiner Museum. Galleria di Firenze Sez. IV. Tav. 107. Clarac: Musée de sculpt. Pl. 802[d]. No. 1989[e].

*7. Marmor-Statue im Palast Altemps in Rom. Clarac: Musée de sculpt. Pl. 802[f]. No. 1988[a][7]. Auch diesen vier Statuen hätten, wie schon Clarac bemerkt hat, bei der Restauration in die vorgestreckte Rechte nicht Hesperiden-Aepfel oder, wie bei No. 6., eine auf der Schulter ruhende Keule, sondern der Skyphos gegeben werden sollen. In den vollständig erhaltenen Werken des Alterthums finden wir mit dem Motiv dieser Statuen nur den Skyphos verbunden; die Hesperiden-Aepfel aber so vorgestreckt zu halten hat gar keinen Sinn. Zwar verbindet auch die Statue No. 1. der folgenden Reihe diese Aepfel mit einem ähnlichen Motiv der Stellung. Allein diese ist bei aller Aehnlichkeit doch auch wesentlich verschieden, und überdies wissen wir nicht, ob nicht etwa selbst da die Aepfel von moderner Restauration herrühren.

[1] Martial: 43, 2. Statius: v. 74. 85.
[2] Statius: v. 38f.
[3] Martial: 43, 1. Statius: v. 58.
[4] Martial: 43, 4. Statius: v. 56f.
[5] Epigr. 43, 3.
[6] Bronzi d'Ercolano To. II. Tav. 42. 43.

[7] Von der Statue bei Cavaceppi: Raccolta To. I. No. 41. = Clarac: Musée de sculpt. Pl. 795. No. 1989. weiss man gar nicht, wie viel man für antik halten soll. Davon aber hängt es ab, ob sie überhaupt hierher gehört, oder nicht.

Marmor-Reliefs.

8. Vierseitiger Altar, ohne Zweifel von Marmor, von unbekanntem Aufbewahrungs-Ort, aus den Pighi'schen Papieren von Beger: Hercules Ethnic. Tab. 26. bekannt gemacht.

9. Vierseitiger Altar der Nehalenia in Zeeland gefunden. Janssen: De romeinsche Beelden en Gedenksteenen van Zeeland S. 43. Taf. 8.

Lampen.

10. Im Museum zu Leyden. Janssen: De rom. Beelden van Zeeland S. 43. Griek., Rom. en Etr. Monum. S. 110. No. 596.

11. Im Museum zu Leyden. Janssen: De rom. Beelden van Zeeland S. 43. Griek., Rom. en Etr. Monum. S. 110. No. 597.

Münzen.

12. Silber-Münze von Phaestos. Pellerin: Rec. de méd. de peuples To. III. Pl. 101. No. 64. Mionnet: Descr. To. II. S. 291. No. 258.

13. Erz-Münze von Tarent. Carelli: Nummi Italiae Tab. 119. No. 400.

14. Erz-Münze von Tarent. Carelli: Nummi Italiae Tab. 119. No. 401.

15. Erz-Münze von Amastris, unter Marc Aurel geschlagen. Patin: Num. Imp. S. 237. Mionnet: Descr. To. II. S. 393. No. 38. Suppl. To. IV. Pl. 12. No. 4.

16. Erz-Münze von Amastris, unter Caracalla geschlagen. Sestini: Lettere To. VIII. S. 8. No. 12. Mionnet: Suppl. To. IV. S. 563. No. 86.

Gemmen.

*17. Carneol-Scarabaeus im Besitz Hrn. Gerhard's. Impronte dell' Inst. arch. III, 23. Bull. dell' Inst. arch. 1834. S. 117. Nouv. Annal. de l'Inst. archéol. To. II. S. 325. Dass hier das Stützen des Hauptes durch die Hand Trauer anzeigen soll, ist wegen der Amphora, auf welcher Herakles sitzt, und wegen der Weinschläuche neben ihm ganz unglaublich. Ohne Zweifel ist er schlafend gedacht[1]. Damit stimmt allerdings die Art, wie er die Keule hält, nicht wohl überein. Allein seine Stellung ist auch übrigens hart und unnatürlich. Auf No. 3. der folgenden Reihe ist er, indem er das Haupt auf die Hand stützt, sogar als *invictus* bezeichnet, was natürlich jeden Gedanken an Trauer ausschliesst.

*18. Sard, mit der Stoschischen Sammlung in die Berliner gekommen. Winckelmann: Descr. des pierr. gr. de feu Stosch S. 282. No. 1741. Stosch. Abdr. II, 1741. Tölken: Verz. S. 266. No. 106[2].

[1] Siehe oben S. 40. 142.

[2] Ein Agatonyx-Cameo der Kaiserlich-Russischen Sammlung stellt den Herakles dar, wie er auf einem mit dem Löwenfell bedeckten Felsen nach der Linken des Beschauers hin sitzt. Das rechte Bein ist angezogen, das linke ausgestreckt; die linke Hand stemmt er auf den Sitz, an welchem die Keule lehnt, und in der vorgestreckten Rechten hält er einen undeutlichen Gegenstand, der vielleicht ein Trinkgefäss ist. Der Stein scheint jedoch modern zu sein. Von einem Agatonyx der ehemaligen Christ'schen

Bei den beiden Altären No. 8. und 9. kann man, eben weil es Altäre sind, die dargestellte Ruhe des Herakles nur für eine endliche halten; um so mehr, als No. 9. durch das Abholen der Hesperiden-Aepfel, welches im unteren Felde dargestellt zu sein scheint, auf die Zeit nach der Vollendung der Zwölf-Thaten hinweist. Die übrigen Bilder enthalten Nichts, was für eine Hinweisung auf eine endliche Ruhe oder im Gegentheil auf ein vorübergehendes Ausruhen bei einer bestimmten Gelegenheit gelten könnte. Auch von einer Betonung sei es des Gottheits- sei es des Heros-Begriffs im Gegensatz zu dem anderen findet sich keine Spur. Martial (43, 2. 14.) bedient sich zwar von der Statue des Novius Vindex zwei Mal des Wortes: *deus*, und Statius (v. 36.) scheint auf das Gott-Sein des Herakles einen ganz besonderen Accent zu legen. Allein solche Kunst-Kenner wären, selbst wenn sie wirklich dabei jenen Gegensatz im Sinne gehabt haben sollten, doch nicht im Stande, uns über die Absicht des Künstlers irgend wie zu belehren.

Unter den hinreichend bekannten Bildern dieser Reihe nimmt das schöne Motiv, welches auf der Münze No. 12. benutzt ist, die erste Stelle ein. Es ist voll Leben, spricht neben gemächlicher Ruhe zugleich einen nicht geringeren Grad von Thatkraft und Selbstvertrauen aus und kommt überhaupt nur sehr selten und nur während der Blüthe-Zeit der alten Kunst in den auch übrigens ausgezeichnetsten Werken vor [1]. Alle übrigen Bilder fussen auf einem andern, und zwar mit Ausnahme von No. 17. wesentlich auf einem und demselben Kunst-Motiv. In den Relief-Darstellungen sitzt Herakles nach der Linken des Beschauers gewendet, mit angezogenem rechten und ausgestrecktem linken Beine. Dabei hält er in No. 9. 10. 11. 13. 14. 15. 16. 18. mit der Rechten den Skyphos [2], während die Linke entweder auf den Sitz gestemmt ist (No. 9. 10. 11. 14.) oder die Keule gefasst hat (No. 13. 15. 16. 18.). Den letzteren Bildern schliessen sich die Statuen No. 3. 4. 5. 7. an, den ersteren wahrscheinlich die mit No. 6. bezeichnete. Das Relief No. 8. weicht nebst der Bronze-Statue No. 2. hiervon in so fern ab, als es die Keule in der Rechten, den Skyphos in der Linken zeigt, und überdies hält Herakles hier die Keule in einer anderen Weise, deren Sinn nicht recht deutlich ist. Es scheint, als liesse er in die Betrachtung der gewaltigen Waffe versunken, alle damit verrichtete Thaten an seinem Geiste vorübergehen, als wolle er sie gewissermassen mustern, sich ihres Werthes und Gewichtes recht bewusst werden. Jedenfalls mag das Motiv von einem berühmten Kunst-Werke entlehnt sein. Denn das folgende Verzeichniss wird es noch in einer namhaften Zahl anderer Bilder nachweisen, und gerade solche Kunst-Motive, welche sich einer allgemeineren Gunst erfreuten, pflegte man, wie es bei der Bronze-Statue No. 2. geschehen ist, in Knaben-Form zu wiederholen.

In einer vierten Bilder-Reihe sehen wir Herakles in sitzender Stellung ausruhen, ohne dass ein weiterer mit dieser Ruhe verbundener Genuss angedeutet wäre.

Sammlung bei Lippert: I, 607. ist es nicht nur zweifelhaft, ob er antik ist, sondern auch, ob er überhaupt Herakles darstellt.

[1] Z. B. an einem Argonauten auf der Ficoronischen Cista, und an einem Satyr auf einem Cameo, Mus. Borb. To. I. Tav. 53. No. 2. Ein paar späte Reminiscenzen, die das Motiv durch wesentliche Veränderungen seines Werthes ganz entkleiden, siehe in der folgenden Reihe.

[2] Offenbar ist es nur Ungeschick, wenn der Skyphos auf No. 9. in ein Giess-Gefäss verwandelt ist.

Statuen.

1. Kleine Bronze-Statue der Florentiner Sammlung. Gall. di Firenze. Sez. IV. Tav. 106.

Marmor-Reliefs.

*2. Altar des Capitolinischen Museum. Foggini: Mus. Capit. To. IV. S. 90. Visconti: Mus. Pio-Clem. To. IV. Tav. agg. B. Re: Riflessioni antiquarie sulle sculture Capitoline Tav. 19. Meyer: Geschichte der bildenden Kunst Taf. 6.

3. Altar, früher im Palast der Conservatoren in Rom. Boissard: Antiq. Rom. To. III. S. 103. Gruter: Inscript. ant. S. 48.

Lampen.

4. Von Bronze. Borioni: Collect. Ant. Rom. Tab. 89. Ob Herakles in der vorgestreckten Linken Etwas hält, ist nicht deutlich. Da das Innere derselben nach unten gekehrt ist, so kann man wohl eben so wenig mit Borioni an die Hesperiden-Aepfel, als an eine Trinkschaale denken.

Münzen.

5. Silber-Münze von Tarent. Carelli: Nummi Ital. Tab. 116. No. 285.

6. Gold-Münze von Herakleia in Unter-Italien. Carelli: Nummi Ital. Tab. 160. No. 1. Obgleich hier Herakles das Haupt auf die Hand stützt, habe ich die Münze doch in diese Reihe gesetzt, da sich dies Stützen des Haupts hier durch Nichts als ein Zeichen der Trauer erweist. Siehe oben S. 142.

7. Silber-Münze von Allaria auf Kreta. Akerman's Numism. Chronicle To. VIII. S. 114. nebst Abbildung.

8. Erz-Münzen von Topeiros in Thrakien, unter Antoninus Pius geschlagen. Mionnet: Suppl. To. II. S. 500. No. 1751—1753. Streber: Denkschriften der kön. Bair. Akademie Bd. V. 1815. S. 43. Taf. 2. No. 15.

9. Erz-Münze von demselben Ort, unter Caracalla geschlagen. Mionnet: Descr. To. I. S. 422. No. 374.

10. Erz-Münze von Daedala, unter Caracalla geschlagen. Sestini: Lettere To. VIII. 1805. S. 79. Tav. 5. No. 25. Mionnet: Descr. To. III. S. 344. No. 247.

11. Erz-Münzen von Herakleia in Bithynien, unter Gordian geschlagen. Beger: Hercul. Ethn. Tab. 22. Buonarotti: Medaglioni Tav. 14. No. 7. Spanheim: De praestantia et usu num. To. I. S. 576. Mionnet: Descript. To. II. S. 443. No. 174. Stieglitz: Archaeologie der Baukunst Th. II, 1. S. 122. Bull. dell' Inst. arch. 1844. S. 121. Wieseler: Theatergebäude Taf. 3. No. 17. Es ist möglich, dass die auf diesen Münzen abgebildete Herakles-Statue in der vorgestreckten Rechten den Skyphos hielt; zu erkennen aber ist davon Nichts.

12. Seltene, mit mehreren Stempel-Verschiedenheiten bekannte Silber-Münze des Syrischen Königs Antiochos II. Fröhlich: Annal. reg. Syriae. Tab. 3. Pellerin: Addit. aux re-

recueils S. 106. Mionnet: Descr. To. V. S. 16. No. 148. 149. Suppl. To. VIII. S. 14. No. 81. 82. Visconti: Iconogr. Gr. Pl. 46. No. 5. Müller: Denkmäler Th. I. No. 236.

*13. Fast sämmtliche Münzen des Baktrischen Königs Euthydemos; namentlich die seltene Gold-Münze (Köhler: Gesamm. Schriften Th. I. Taf. 1. No. 1. Wilson: Ariana antiqua Pl. 1. No. 1.), die Silber-Münzen, an denen sowohl die Vorder- als auch die Rück-Seite griechisches Gepräge zeigt (Köhler: Gesamm. Schriften Th. I. Taf. 1. No. 2. Wilson: Ariana Pl. 1. No. 2—5. Pl. 21. No. 1. 2.) und die Silber- und versilberten Bronze-Münzen, welche mehr oder weniger verwilderte Nachbildungen der ersteren sind, indem bald nur die Rückseite (Köhler: Gesamm. Schr. Th. I. Taf. 1. No. 11—15. Wilson: Ariana Pl. 1. No. 6—8.), bald beide Seiten (Köhler: Gesamm. Schr. Th. I. Taf. 1. No. 16. Wilson: Ariana Pl. 1. No. 9. 10.) barbarische Formen zeigen. Die Münz-Sammlung der Kaiserlichen Ermitage besitzt gegenwärtig von der ersten Classe dieser Silber-Münzen 7, von der zweiten 20 und von der dritten 8 Exemplare, an denen grösstentheils mehr oder weniger erhebliche Stempel-Verschiedenheiten zu bemerken sind.

14. Erz-Münze der Baktrischen Königin Agathokleia. Wilson: Ariana Pl. 6. No. 10.

15. Erz-Münze des Baktrischen Königs Spalyrios. Wilson: Ariana Pl. 8. No. 13.

*16. Die Münzen der Könige von Charakene. Mionnet: Descr. To. V. S. 706ff. Suppl. To. VIII. S. 507ff. Archaeol. Anzeiger 1853. S. 383.

17. Römische Erz-Münze des Kaisers Hadrian. Cartier: Revue numism. 1844. Pl. 9. No. 4 a. S. 336.

18. Gold- und Bronze-Münzen des Kaisers Maximian. Tristan: Commentaires historiques To. III. S. 367. Beger: Thes. Brandenb. To. II. S. 780. To. III. S. 170. Hercules Ethnic. Tab. 19. Cabinet de Thoms Pl. 9. No. 12. Caylus: Nummi Aur. Imper. Rom. No. 1017.

Gemmen.

19. Glas-Paste, mit der Stoschischen Sammlung in die Berliner gekommen. Tölken: Verzeichn. S. 263. No. 76.

20. Glas-Paste, von der dasselbe gilt. Tölken: Verzeichn. S. 266. No. 95.

21. Glas-Paste, die ebenfalls mit der Stoschischen Sammlung in die Berliner übergegangen ist. Tölken: Verzeichn. S. 266. No. 96. Keine dieser Pasten kann mit Sicherheit mit einem der Stoschischen Abdrücke identificirt werden, obgleich man vermuthen kann, dass der Abdruck Class. II. No. 1778. auf eine derselben zurückzuführen sei. Natürlich kann daher auch Nichts über ihre Aechtheit bestimmt werden.

*22. Chalcedon der Wiener Sammlung, Abth. IV. No. 242. der hiesigen Abdruck-Sammlung; eine grobe, aber offenbar antike Arbeit.

23. Paste der Thorwaldsen'schen Sammlung. Müller: Musée Thorvaldsen. Pierres gravées S. 100. No. 821.

Wie die eine der beiden vorhergehenden Bilder-Reihen die dem Herakles gewährte Ruhe

durch musikalischen, die andere durch Wein-Genuss näher bestimmt, so wird sie in mehreren Bildern dieser Reihe ausdrücklich als Resultat siegreich bestandener Kämpfe und Drangsale charakterisirt. Die Einen (No. 3. 18.) bezeichnen den Heros als «*Invictus*» oder «*Victor*» (der Καλλίνικος der Griechen), Andere fügen eine kleine Nike auf der vorgestreckten Hand (No. 22.), einen Palmenzweig (No. 20. 21. 23.) oder eine um das Haupt gewundene Taenie (No. 15.) bei. Derselbe Gedanke wird aber auch bei den meisten übrigen Bildern dieser Reihe zu Grunde liegen, wenn sie ihm auch nicht einen so bestimmten Ausdruck geliehen haben. Liess sich doch nicht nur Hadrian, sondern auch Antoninus Pius, gewiss nur weil man gewohnt war, mit diesem Bilde die Vorstellung siegreicher Ruhe vorzugsweise zu verbinden, auf einigen Münzen[1] als Herakles gerade in dieser Form darstellen. An einen einzelnen bestimmten Kampf war dabei gewiss nur ausnahmsweise gedacht[2]. In der Regel hatten die Künstler die ganze lange Reihe von Mühen und Kämpfen im Sinn, welche Herakles bestanden haben sollte; die dargestellte Ruhe wollten sie demnach als eine endliche, immerwährende aufgefasst wissen. In einigen Bildern haben sie dies durch die beigegebenen Hesperiden-Aepfel ausdrücklich angedeutet[3], wenngleich sie es selbst da ganz unentschieden gelassen haben, ob man sich Herakles als Heros, oder als Gott zu denken habe[4].

Von den hierbei verwendeten Kunst-Motiven macht sich namentlich das bemerklich, welchem wir schon auf No. 2. und 8. der vorhergehenden Reihe begegneten. Hier finden wir es auf No. 5. 13. 14. 15. 16[5]. Diesen Bildern zunächst stehen die, welche nur in dem einen Zuge abweichen, dass Herakles die Keule nicht auf das Knie, sondern in ganz ähnlicher Weise auf den Erdboden stemmt, No. 1. 7. 8. 9. 10. 12. Mehr oder weniger Unabhängigkeit hiervon zeigen die bei No. 2. 3. 4. 6. 11. 17. 18. 22. angewendeten Motive. Interessant ist von diesen

[1] Pedrusi: J Cesari To. III. Tav. 3. No. 3. 4. Cartier: Revue numism. 1844. Pl. 10. No. 13. S. 336. 1845. Pl. 13. No. 3. S. 270.

[2] Dies findet Statt bei No. 2. 19. und möglicher Weise auch bei No. 17., obgleich hier der Schweinskopf, wenn er überhaupt sicher ist, auch andere Deutungen zulässt. Ausserdem hielt Müller das, worauf Herakles auf den Münzen No. 12. sitzt, für einen «*Kessel*» und bezog das Bild aus diesem Grunde auf die Reinigung des Stalles des Augeas, was wenigstens nicht sehr wahrscheinlich ist.

[3] Hierher würde zunächst die Statue No. 1. gehören, wenn die Aepfel kein moderner Zusatz sein sollten. Mit Bestimmtheit glaube ich aber die meisten der barbarischen unter No. 13. aufgezählten Münzen so auffassen zu müssen. Denn die drei Kugeln, welche da am Boden neben dem Sitz des Herakles in einer Einfassung angebracht sind, kann ich nur für die Hesperiden-Aepfel halten.

[4] Nicht einmal von No. 22. kann dies gesagt werden, obgleich Herakles da eine kleine Nike auf der Hand hält. Dies ist allerdings etwas wesentlich Anderes, als wenn zu irgend einer dargestellten Person eine gleich grosse Nike tritt und sie bekränzt. Denn so erscheint sie als selbstständige, ebenbürtige Göttin, wenn der Dargestellte ein Gott, oder als höheres Wesen, wenn er ein Heros oder Mensch ist, und braucht nicht mehr sagen zu wollen, als dass der Dargestellte einen einzelnen Sieg errungen habe. In der ersteren Form aber ist sie reines Attribut und als solches kann sie nichts Anderes bedeuten, als dass siegreiche Macht eine dem Dargestellten anhaftende Eigenschaft sei, dass er stets und überall siege. Als Attribut sehen wir sie daher vorzugsweise den höchsten Göttern, und in römischer Zeit vergötterten Menschen gegeben. Allein sie kommt so, selbst in älterer Zeit, auch an Heroen vor, z. B. an Taras Carelli: Num. Ital. Tab. 110—114., an Arion Carelli: Num. Ital. Tab. 120. u. s. w. Man kann daher auch hier davon nicht auf die Absicht schliessen, den Herakles als Gott zu bezeichnen.

[5] Von modernen Fälschern ist es, nur in der Wendung nach der anderen Seite, bei Anfertigung einer bekannten Gold-Münze (Schachmann: Catal. rais. S. 62. 162. Eckhel: Doctr. Numm. To. II. S. 138.) auch auf Omphale übertragen worden.

Bildern namentlich No. 17., weil es scheint, als habe hier eine, wenngleich nur sehr dunkle, Reminiscenz an das vortreffliche Motiv No. 12. der vorhergehenden Reihe noch einigen Einfluss gehabt, wenn hier auch Alles, was demselben Werth verleiht, abgestumpft ist [1]. Da sich die Typen der Münzen der Baktrischen Könige überhaupt mehrfach an die der Syrischen anschliessen, so wird auch in den Münzen No. 12. die nächste Veranlassung zu suchen sein, wesshalb dieses Bild auf den Baktrischen Münzen No. 13. 14. 15. erscheint und von diesen ging es ohne Zweifel auf die unter No. 16. angeführten über. Allein schon bei den Münzen des Euthydemos müssen daneben doch auch noch andere Einflüsse wirksam gewesen sein. Denn auf den angeführten Münzen des Antiochos II stemmt Herakles die Keule stets auf den Erdboden, auf allen Münzen des Euthydemos und denen, die von diesen abhängen, aber auf das Knie oder einen undeutlichen Gegenstand von derselben Höhe.

Bilder, welche Herakles stehend darstellen, ohne ihm eine bestimmte Handlung oder Beziehung zu anderen Personen beizulegen, sind in Unzahl auf uns gekommen. Der bei weitem grösste Theil jedoch bringt es nicht weiter, als zum Ausdruck einer augenblicklichen, mehr oder weniger zufälligen Unthätigkeit; macht nicht das fühlbar, worauf es hier ankommt: vorausgegangene Mühen und Anstrengungen und die Absicht, sich von diesen zu erholen. Mehr mag auch in den meisten Fällen gar nicht in der Absicht der Verfertiger gelegen haben [2]. Von anderen Werken [3] kann man wohl bald mit grösserer, bald mit geringerer Wahrscheinlichkeit vermuthen, dass ihre Urheber mehr zu sagen beabsichtigt haben. Allein sie haben dann ihr Ziel wenigstens nicht erreicht. Wir haben es hier nur mit den Compositionen zu thun, in denen die Absicht des Herakles, sich von vorausgegangenen Leiden zu erholen, wirklich zum Ausdruck gelangt ist, und von dieser Art findet sich in den erhaltenen Kunstwerken nur ein einziges unzählige Male wiederholtes Bild, da das einer bekannten Silber-Münze von Kroton [4] mindestens streitig bleibt. Man sieht auf dem letzteren den Herakles unbärtig, den Rücken und das Haupt

[1] Ganz dasselbe Bild ist in demselben Sinne auch auf Erz-Münzen Diocletians (Eckhel: Doctr. Num. To. VIII. S. 9. Beger: Herc. Ethn. Tab. 18.) benutzt, die jedoch aus den oben S. 123. genannten Gründen von diesem Verzeichniss auszuschliessen waren.

[2] Dies wird z. B. von den zahlreichen Bildern gelten, welche den Herakles allein stehend und die Keule schulternd darstellen; eben so von jenen, welche sie ihm in der Weise eines Spazierstocks in die Hand geben.

[3] Hierher gehören z. B. die Reliefs Mus. Pio-Clem. To. IV. Tav. 43., Beger: Herc. Ethn. Tab. 29. 30. 32. 33. (so weit diese wirklich antik sein mögen), mehrere Munzen von Herakleia in Lukanien, von Phaestos u. s. w.

[4] Eckhel: Doctr. Num. To. I. S. 172. Combe: Mus. Hunt. Tab. 22. No. 12. Mionnet: Suppl. To. I. S. 340. No. 989. Raoul-Rochette: Mém. num. S. 36. Pl. 2. No. 17. Carelli: Num. Ital. Tab. 183. No. 24—27. Obgleich das Motiv dieses Münz-Bildes von dem der bekannten Farnesischen Statue durch die weit stärkere Beugung des Herakles nach vorn, durch das Stellen des linken Beins auf eine Erhöhung, vor Allem aber dadurch ganz wesentlich verschieden ist, dass er die rechte Hand nicht auf den Rücken, sondern quer über die Brust nach der linken Schulter hin legt, so sind doch beide Motive von Raoul-Rochette kurzweg identificirt worden. Ja Hr. Lloyd hat in Akermann's Numism. Chron. To. XI. S. 6. ein Exemplar dieser Münze so abbilden lassen, dass Herakles in der That die rechte Hand auf den Rücken legt. Da jedoch alle von mir und von den übrigen Gelehrten gesehenen Exemplare deutlich den rechten Arm über die Brust nach der linken Schulter hin gelegt zeigen, so wird man bei dieser Abbildung eine Ungenauigkeit annehmen müssen, so lange nicht weiter bestätigt sein wird, dass auf jenem Exemplare eine solche Abweichung in der That vorhanden und deutlich zu erkennen sei.

mit dem Löwenfell bedeckt. Er beugt sich sehr weit vorwärts und stützt dabei seinen Körper theils auf das rechte Bein, theils auf die Keule, die er unter die linke Achsel gestemmt hat und mit beiden Händen fest hält. Jedoch berührt weder die Keule, noch der linke Fuss die Fläche des Erdbodens, sondern beide sind auf eine deutlich angegebene Erhöhung gestemmt. Bei der Beschreibung dieses Bildes hat sich Eckhel der Worte bedient: «*Hercules gradiens et clava pro* «*scipione utens*». Cavedoni findet diese Auffassung *wunderbar* und meint selbst: «*Immo videtur* «*Hercules maerentis habitu post involuntariam Crotonis caedem repraesentari*; *typo fortasse desumpto* «*e celebri Crotone prostanti Herculis statua, quam basis indicat*». Man wird einräumen müssen, dass ein Vorwärtsschreiten wenigstens nicht deutlich ausgesprochen ist. Wenn aber Cavedoni schon diese Auffassung so wunderbar findet, was soll man zu seiner eigenen sagen, nach der die Erhöhung, auf welche Herakles den einen Fuss und die Keule stellt, die Basis einer Statue dieses Heros vorstellen soll, obgleich er dann doch wohl auch mit dem anderen Fusse darauf stehen müsste? Eben so wenig ist in seiner Haltung irgend Etwas von Kummer oder Traurigkeit zu entdecken. Weit eher liesse sich das starke Vorwärtsbeugen des Körpers so auffassen, dass Herakles in Gefahr sei zu fallen und sich nur mit Mühe noch mittelst der Keule aufrecht zu halten suche; wornach das Bild wohl der langen Reihe jener Compositionen beizuzählen sein würde, welche ihn von Trunkenheit taumelnd darstellen [1]. Selbst so ist allerdings der Sinn jener Erhöhung noch nicht gefunden, allein so viel würde doch unter dieser Voraussetzung gewiss sein, dass das Princip der Darstellung nicht in dem Begriff der Ruhe zu suchen wäre.

Offenbar aber ist dies der Grund-Gedanke jener Composition, deren berühmteste Wiederholung Jedermann unter dem Namen des Farnesischen Herakles kennt. In unermüdlicher Vervielfältigung derselben haben bekanntlich die neueren Künstler mit den alten gewetteifert und diese verschiedenartigen Kunst-Producte sind nur zu vielfach mit einander vermengt worden. Die zahllosen neueren Wiederholungen in Marmor und Bronze in kleinerem Maasstab, die man allerwärts antrifft, sind zwar in neuester Zeit zum grössten Theil schon als modern erkannt und von den antiken ausgeschieden worden, da sich an ihnen dieser Ursprung selbst bei mässiger Uebung leicht erkennen lässt. Auch ist es nicht mehr nöthig die gefälschten Münzen [2] erst als gefälscht zu erweisen. Allein die Arbeiten der Steinschneider, die sich in den beiden letzten Jahrhunderten die Vervielfältigung dieses Bildes ganz besonders angelegen sein liessen, sehen wir noch immer ohne Kritik in Bausch und Bogen für antik gehalten. In das folgende Verzeichniss jedoch habe ich nur die wenigen Steine aufgenommen, bei denen ein Zweifel an der Aechtheit gar nicht aufkommen kann, ohne dass damit behauptet werden soll, dass gar keiner der übrigen antik sei. Der moderne Ursprung versteht sich zwar bei den mit den Namen Mar-

[1] Man vergleiche namentlich ein bekanntes Wand-Gemälde aus Pompeji. Raoul-Rochette: Choix de peintures Pl. 7.

[2] Die römische Familien-Münze bei Vaillant: Num. Famil. Tab. 142, 29. Montfaucon: Ant. Expl. To. II, 1. Pl. 17. No. 8. Gessner: Num. Famil. Tab. 30. No. 1. Morelli: Thes. Famil. To. II. Num. inc. fid. Tab. 33. No. 24., und die Münzen mit dem Bilde August's bei Morelli: Thes. Imp. To. I. Tab. 66. No. 13—15. und Thes. Fam. To. II. Num. inc. fid. Tab. 34. No. 9. 10.

chant's[1] und Brown's[2] versehenen von selbst und eben so gewiss gehören die, welche die angeblich antiken Künstler-Namen Pazalias[3], Aulos[4] und Philemon[5] tragen, dem vorigen Jahrhundert an. Allein unter den übrigen[6] befinden sich allerdings noch einige[7], deren Stil die Annahme eines antiken Ursprungs wohl gestattete. Nur bleibt eine solche Vermuthung auch bei diesen desshalb wenigstens sehr unsicher, weil dieses Bild eben so, wie das schon besprochene des in Kummer versunkenen Herakles, zu den bei den modernen Steinschneidern stets am meisten begünstigten gehört. Uebrigens aber schien es angemessen, weder durch Aufzählung solcher Werke, welche zwar offenbar auf dem Farnesischen Motiv fussen, aber doch daran bei weiterer Benutzung wesentliche Veränderungen zugelassen haben[8], dieses Verzeichniss unnöthig anzuschwellen, noch durch Uebergehung anderer, welche nur unwesentliche Abweichungen zeigen, den uns von ihnen gebotenen Aufschluss über die äussere Geschichte und die von der alten Kunst gemachte Anwendung dieser Composition zu verkürzen. Man findet daher in die folgende Zusammenstellung nicht nur die der Farnesischen Statue genau entsprechenden Werke aufgenommen, sondern auch jene, welche der linken Seite des Heros das beilegen, was sonst die rechte zu zeigen pflegt; auch diejenigen, bei denen wir die Keule nicht auf einen Felsblock, sondern auf einen anderen Gegenstand gestützt sehen; auch jene, welche das Löwenfell über das Haupt des Heros gezogen zeigen, welche einzelne neue Attribute, wie den Köcher, einen Kranz u. s. w. hinzufügen oder dem Herakles Knaben- oder Eros-Gestalt verleihen.

[1] Raspe: 5875. 5876. Der zuerst genannte Stein befindet sich gegenwärtig in der Kaiserlichen Ermitage.

[2] Raspe: 5878.

[3] Raspe: 5880.

[4] Respe: 5881.

[5] Sard in der Kaiserlichen Ermitage.

[6] Ich erwähne nur fünf vertieft geschnittene Steine der Kaiserlichen Ermitage; ferner die Steine bei Respe: 5872. = Lippert: I, 611.; Respe: 5873. = Gori: Mus. Flor. To. I. Tab. 36, 5. = Lippert: Suppl. I, 334. = Wicar: Gal. de Flor. To. III. Pl. 24. = Müller: Denkmal. I, 154.; Raspe: 5874. 5877. 5879. 5882. 5883.; Mus. Odescalchi. To. I. Tab. 28.; Worlidge: Gems To. I. Pl. 69.; Hase: Verz. der Bildw. der kön. Sammlung in Dresden S. 203. No. 144.; Schuchardt: Göthes Kunstsamml. Th. II. S. 6. No. 26.; den Sardonyx-Cameo der kön. Sammlung in Neapel No. 256. der hiesigen Abdruck-Sammlung; den Carneol der kaiserl. Sammlung in Wien Abth. IV. No. 240. der hiesigen Abdruck-Sammlung und den Jaspis bei Winckelmann: Descr. des p. gr. de feu Stosch S. 274. No. 1711. = Stosch. Abdr. II, 1711. = Tölken: Verz. S. 263. No. 71.

[7] Namentlich ist in dieser Beziehung ein Carneol der Kaiserlich-Russischen, und der Jaspis der Berliner Sammlung hervorzuheben.

[8] Z. B. der Boden eines Glas-Gefasses bei Fabretti: Inscr. S. 537. und Buonarotti: Vetri antichi Tav. 27. No. 2.; das Silber-Gefass bei Arneth: Antike Gold- und Silber-Monumente Taf. 7.; eine Marmor-Statue der Galleria Giustin. To. I. Tab. 13. = Clarac: Musée de sculpt. Pl. 802. No. 2015.; eine kleine Terracotta-Figur der Kaiserlichen Ermitage Stephani: Antiq. du Bosph. Cimm. Pl. 70 a. No. 5.; eine Lampe bei Passeri: Lucernae To. II. Tab. 3.; eine Münze von Kos Combe: Mus. Hunt. Tab. 21. No. 3. Hierher gehört auch ein merkwürdiger, entschieden antiker Sard der Kaiserlichen Ermitage von ordinärer Ausführung. Man sieht darauf eine männliche, wie es scheint, bärtige Gestalt, deren Körperformen deutlich als die des Mannes, nicht als jene des Kindes ausgeprägt sind. Sie steht dem Beschauer zugewendet in der Weise des Farnesischen Herakles, auf die Keule gestützt. Doch findet eine Abweichung des Motivs darin Statt, dass der hier Dargestellte die Beine übereinander schlägt, und, was unwesentlich ist, das Fell um den Hals geknüpft hat. Das Auffallendste aber ist, dass diese Gestalt, obgleich sie nicht von fern die Formen des Eros zeigt, doch beide Schultern ganz deutlich beflügelt hat. Ich weiss keine Erklärung dafür. Zwar haben wir vor Kurzem an Herakles auch Flügel-Schuhe kennen gelernt (Minervini: Monum. di Barone Tav. 18.); allein dies ist doch wohl noch etwas wesentlich Anderes, als beflügelte Schultern.

Statuen.

1. Die von **Libanios**: Ἐκφράσεις No. XI. Vol. IV. S. 1066f. ed. Reiske beschriebene Statue. Ich gebe seine Worte so, wie sie von **Petersen**: Comm. de Libanio Part. II. S. 20. Hauniae 1827. wiederhergestellt sind, ohne dadurch diesen Text in allen Einzelheiten billigen zu wollen: Οὐκ ἦν ἄρα τὸν Ἡρακλέα, πεπαυμένον τῶν ἔργων, ἐπαίνου καταστῆναι χωρίς, οὐδὲ λῆξαι τοῦ θαύματος, ὡς τῶν ἄθλων ἐπαύσατο, μένειν δὲ τοῖς ὁρῶσι καὶ πονοῦντα, καὶ μετὰ πόνους πλαττόμενον, οἷον γοῦν ὁ δημιουργὸς εἰς περιφανῆ χῶρον ἀνέστησεν. Ἀνάκειται γὰρ Ἡρακλῆς, οὐχ οἷον εἶδεν ἡ Νεμέα παρακινδυνεύοντα, ἀλλ' οἷον Ἄργος ἀπέλαυνεν (s. ἀπέλαβεν) ἐπ' ἀναιρέσει τοῦ λέοντος· ἀνέστηκε γοῦν φέρων μὲν ἀγωνισμάτων γνωρίσματα, λήξας δὲ ὅμως τῆς ἀγώνων ἀκμῆς· πρῶτον μὲν γὰρ αὐτῷ ἡ κεφαλὴ νεύει πρὸς γῆν καὶ δοκεῖ μοι σκοπεῖν, εἴ τι κτείνειεν ἕτερον· ἔπειτα δειρὴ συναπονεύει τῇ κεφαλῇ καὶ ἅπαν τὸ σῶμα γυμνὸν προκαλύμματος· οὐ γὰρ ἦν Ἡρακλεῖ μέλειν αἰδοῦς, σκοπουμένῳ πρὸς ἀρετήν. Τῶν δὲ δὴ χειρῶν ἡ μὲν δεξιὰ τέταται, καὶ συγκέκαμπται κατόπιν εἰς νῶτον· παρεῖται δὲ ἡ λαιὰ καὶ τείνει πρὸς γῆν. Ἀνέχει δὲ αὐτὸν ὑπὸ μάλης τὸ ῥόπαλον ἐνιδρυμένον εἰς γῆν, ὡσαύτως ῥαστώνῃ χρησάμενον ἄνεχον, ὡς μαχόμενον ἔσωζεν. Εὖ δέ μοι δοκεῖ ὁ δημιουργὸς διῃρηκέναι τοῦ ῥοπάλου τὴν τάξιν· δεξιᾷ μὲν γὰρ χρῆται πόνῳ (s. ἐν πόνοις), λαιᾷ δὲ παυόμενος· ἐν ἡσυχίας καιρῷ χεῖρα δέδωκεν ἄπρακτον. Ἡ δὲ λεοντῆ τῷ ῥοπάλῳ προσίδρυται, καὶ καλύπτει τὸ ῥόπαλον, δι' οὗ ὁ λέων διέφθαρται. Τοῖν δὲ δὴ ποδοῖν ὁ μὲν δεξιὸς ὁρμᾷ (s. φέρεται) πρὸς ἑρμήν· ὁ δὲ λαιὸς ὑποβέβηκε καὶ τῷ βάθρῳ προσήρεισται· καὶ παρέχει τοῖς ὁρῶσι μαθεῖν, οἷος Ἡρακλῆς καὶ πονῶν καὶ παυόμενος. Hiernach scheint es, dass der Rhetor eine bestimmte Statue gar nicht im Sinne hatte, sondern nur den einer geläufigen Darstellungs-Weise des Herakles zu Grunde liegenden Gedanken in Worte fassen wollte. Daher finden wir gar keine Angabe der Stadt, in welcher sich die von ihm beschriebene Statue befand, und nur die allgemeine Andeutung des Ortes: εἰς περιφανῆ χῶρον; eben so keine Bezeichnung des Materials oder der Grösse. Um so weniger kann man glauben, dass **Libanios**, wie vermuthet worden ist, gerade die Farnesische Statue im Sinne gehabt habe, die er aller Wahrscheinlichkeit nach nie gesehen hat, da er nie in Rom gewesen zu sein scheint, wo diese Statue gefunden und gewiss auch gefertigt ist, jedenfalls zu seiner Zeit aufgestellt war. Die Composition derselben jedoch stimmt fast in allen Einzelheiten mit der überein, von welcher der Rhetor spricht. Nur in Betreff der Beine weichen sie von einander ab, indem **Libanios** dem linken Beine zuschreibt, was wir an jener Statue am rechten sehen, und umgekehrt. Allein dies beruht offenbar nur auf einer Nachlässigkeit des **Libanios** oder seiner Abschreiber. Denn wenn Herakles die **linke** Schulter mit der Keule unterstützt, so kann er gar nicht zugleich mit dem **linken** Fusse auftreten und mit dem **rechten** ausschreiten, sondern nur umgekehrt. Wenn aber **Libanios** ausserdem die Aepfel in der Rechten des Heros unerwähnt lässt, so kann dies zwar auch nur aus Nachlässigkeit geschehen sein, allein eben so gut desshalb, weil diese in den meisten der ihm bekannten Exemplare fehlten.

a. **von Bronze.**

*2. Neapel, Museo Borbonico. **Gerhard**: Neapels antike Bildwerke S. 175.

*3. Kleine Statue, die ich in der Sammlung des Ministers Sant-Angelo in Neapel sah.

*4. Rom, Villa Albani. Winckelmann's Werke Th. V. S. 147. Bunsen: Beschreibung Roms Th. III, 2. S. 515.

*5. Florenz, Uffizi. Galleria di Firenze Sez. IV. Tav. 110.

*6. Florenz, Uffizi. Galleria di Firenze Sez. IV. Tav. 111.

7. Paris, öffentliche Bibliothek. Clarac: Musée de sculpture Pl. 802[F]. No. 1984[A].

8. Berlin. Beger: Thes. Brandenb. To. III. S. 278.

9. Statue, wahrscheinlich von Bronze, deren Aufbewahrungs-Ort unbekannt ist. Montfaucon: Ant. Expl. To. I, 2. Pl. 129.

b. von Marmor.

*10. Die unter dem Namen des Farnesischen Herakles bekannte Kolossal-Statue im Museum von Neapel. Modern ist daran die Hälfte des linken Unter-Arms nebst der Hand, die Zehen beider Füsse, ein Theil der Nase und der rechte Schlaf. Ueber die rechte Hand mit den Aepfeln ist es schwer zu entscheiden. Fast scheint dieser Theil antik zu sein. Angesetzt jedoch sind noch ausserdem ein Theil der Beine und der Kopf. Allein die Art des Marmors, der Stil der Ausführung und vor Allem die Brüche des Marmors stimmen so genau mit dem Uebrigen überein, dass, wie auch allgemein zugestanden wird, gar kein Zweifel daran aufkommen kann, dass jene Theile ursprünglich zu dieser Statue gehörten. Ueber die Auffindung berichtet Flaminio Vacca bei Fea: Miscellanee S. 65: «*Vi* (alle Antoniniane) *furono trovati ancora li due Ercoli, che stanno «nel cortile Farnese*». Ausführlicher äussert sich Aldroandi bei Fea a. a. O. S. 213: *Sieque poi «un bel colosso d'Ercole ignudo, appogiato sopra un tronco del marmo stesso, colla spoglia del leone «sotto, e colla clava in mano. Ha le gambe e mani moderne. Fu ritrovato alle Antoniniane. Nel suo «tronco sono queste parole greche:* ΓΛΥΚΩΝ ΑΘΗΝΑΙΟϹЄΠΟΙЄΙ». Episcopius in dem Inhalts-Verzeichniss zu seinen: Signorum veterum icones sagt über diese modernen Zusätze: «*Hercules victor in aedibus Farnesianis, Glyconis opus, ut docet haec inscriptio:* Γλύκων Ἀθηναῖος «ἐποίει, *cujus crura pedesque Guilielmus della Porta restituit, et quidem tanto artificio, ut postea «repertis antiquis nova tamen retinenda censuerit Bonarotus teste Baglione p. 151.*», und durch Fea a. a. O. S. 241. erfahren wir, dass die antiken Beine erst an die Stelle der modernen traten, als die Statue von Rom nach Neapel versetzt wurde[1]. Ueber die Auffindung der ächten Beine und des ächten Kopfes meldet Santi Bartoli bei Fea a. a. O. S. 241.: «*Mirabile fu lo scoprimento dell' Ercole di Farnese, il corpo del quale fu trovato all' Antoniniana; ed in occasione di «pulirsi un pozzo in Trastevere nel fondo si trovò la testa; cavandosi poi alle Frattochie, luogo vicino «a Marino, si trovarono le gambe, le quali oggi si vedono tra le altre anticaglie nelle cantine della «villa Borghese*». Diese Sage ist von einigen Gelehrten, z. B. von Fea, für durchaus wahr gehalten worden. Allein ihr steht ausser ihrem wunderbaren Inhalte das entgegen, was Smetius

[1] Die modernen Beine befinden sich in Palazzo Farnese in Rom, wo ich sie gesehen habe. In Bunsen's Beschreibung Roms Th. III, 3. S. 422. wird gesagt, dass dies die antiken seien.

bei Gruter: Inscript. ant. S. 41. No. 9. über den in Trastevere gefundenen Kopf meldet: «*Id* «*fortuito trans Tiberim inventum est, oculis diversae materiae alabastrinis*». Denn das von den Augen Gesagte findet nicht bei dem ächten, gegenwärtig mit der Statue verbundenen Kopfe Statt, dessen Augen weder von Alabaster, noch eingesetzt, sondern aus einem Stück mit dem übrigen Marmor gearbeitet sind. Der wahre Hergang der Sache dürfte also etwa folgender sein. Bei der Entdeckung des Kolosses gelang es nicht gleichzeitig auch Beine und Kopf zu finden. Man ersetzte desshalb zunächst die ersteren durch ein paar bei Fratocchie gefundene Beine, den zweiten durch einen Kopf, den man in Trastevere gefunden hatte. Die Beine passten aber so wenig, dass man es bald darauf vorzog, andere von della Porta gearbeitete an deren Stelle zu setzen. Als man später in den Antonins-Thermen weiter grub, kamen dort auch die ächten Beine und der ächte Kopf zum Vorschein. Den falschen Kopf vertauschte man bald darauf mit dem ächten; die modernen Beine aber liess man der Statue, bis man sie nach Neapel versetzte. Die Sage, welcher Santi Bartoli folgte, hätte demnach das, was von den interemistisch gebrauchten Theilen gilt, auf die ächten übertragen. Die ältesten Abbildungen finden sich bei Cavalleriis: Antiquae Statuae Tab. 27. und Franzinus: Icones Statuarum, Blatt *b* 5. So, dass man auch die Aepfel sehen kann, ist die Statue zuerst abgebildet bei Perrier: Icones et segmenta To. II. Tab. 2ff. und Episcopius: Sign. vet. icones Tab. 8ff. Auch sah dieselben schon Smetius a. a. O.

11. Kolossal, an gleichem Orte mit der vorhergehenden Statue gefunden, Smetius a. a. O. No. 10. Aldroandi bei Fea a. a. O. S. 211. Flaminio Vacca bei demselben S. 65. Winkelmann: Werke Th. II. S. 618. Nach der Angabe Fea's a. a. O. S. 65. und Meyer's zu Winkelmann's Werken Th. VI, 2. S. 382. soll auch diese Statue nach Neapel gekommen sein, ich habe sie jedoch dort nicht gefunden.

*12. Rom, Villa Borghese. Clarac: Musée de sculpt. Pl. 791. No. 1982.

13. Ebenda, in Knaben-Form. Visconti: Monumenti Gabini Tav. 13.

*14. Rom, Palazzo Borghese. Kolossal, mit nur geringen Ergänzungen, genau dem Farnesischen Motiv entsprechend, von ordinärer Arbeit. Vielleicht ist diese Statue oder die mit No. 12. bezeichnete indentisch mit der, über welche Smetius bei Gruter: Inscr. ant. S. 41. No. 15. berichtet.

*15. Rom, Palazzo Spada; halbe Lebensgrösse; gewöhnliche römische Arbeit; das linke Bein und vielleicht auch der linke Arm modern.

16. Ehemals in Rom, in der Sammlung Mattei. Venuti: Monum. Matth. To. I. Tab. 54. Clarac: Musée de sculpt. Pl. 802 *b*. No. 2013 *a*.

17. Rom, Palazzo Torlonia. Vitali: Marmi esistenti nel Palazzo Torlonia To. I. Tav. 52. Clarac: Musée de sculpt. Pl. 791. No. 1980.

18. Ehemals in Rom im Besitz des Bildhauers Antonini. Guattani: Memorie 1787. S. 63. Tav. 3. Clarac: Musée de sculpture Pl. 790 *b*. No. 1984. Da die Ergänzungen nicht angegeben sind, so ist es wohl nicht zu viel gewagt, wenn man vermuthet, dass der rechte Arm mit

der Weintraube neu ist und so zu restauriren war, wie ihn das Farnesische Motiv zeigt. Ja ich bezweifele kaum, dass diese Statue eben jene in der Sammlung Hope in London befindliche ist, die Clarac: Musée de sculpt. Pl. 790[b]. No. 1984[a]. abbilden liess, nachdem der rechte Arm schon richtiger restaurirt worden war. Die Angaben des Maasses sind zwar etwas verschieden; allein es fragt sich, wie genau diese sind. Wenn Clarac die Statue bei Hope selbst gesehen haben sollte und man sich demnach darauf verlassen könnte, dass der Kopf wirklich einen Silenesken Ausdruck habe, den auch die Zeichnung hervorzuheben sucht, so würde hier ein ganz ähnliches Hinüberspielen des Herakles in das Wesen des Silen, wie anderwärts in das des Satyrs[1], Statt finden.

*19. Rom, beim Denkmal des Beckers Eurysakes gefunden und in die Stadt-Mauer eingelassen; ungefähr einen Fuss hoch; gewandte und gut verstandene Arbeit, jedoch wenig ausgeführt; genau mit dem Farnesischen Motiv übereinstimmend. Die Beine von den Knieen abwärts und der Kopf fehlen. Eine von mir gefertigte Zeichnung liegt mir vor.

*20. Florenz, Palast Pitti. Kolossal-Statue in der Vigna Ronconi am Palatin gefunden und mehrfach restaurirt. Abgebildet bei Bianchini: Palazzo dei Cesari Tav. 18. und Müller: Denkmäler Th. I. No. 151. Die an dem Felsen, auf welchem die Keule aufgestemmt ist, angebrachte Inschrift: ΛΥΣΙΠΠΟΥ ΕΡΓΟΝ ist entschieden modern. Wie ich schon zu Köhler's Gesamm. Schrift. Th. III. S. 219. angemerkt habe, stehen die scharfen Kanten der Buchstaben und ihre übrige gute Erhaltung mit der Beschaffenheit der übrigen Oberfläche des Marmors in dem handgreiflichsten Widerspruch, und schon dies allein würde genügen, um den modernen Ursprung festzustellen. Ueberdies aber giebt Maffei: Ars critica lapidaria S. 76. an (was ich mir nicht angemerkt habe), dass nicht nur zwischen beiden Wörtern, sondern auch am Anfange und am Ende der Zeile Punkte angebracht sind und schliesst daraus mit Recht auf modernen Ursprung der Inschrift. Die, welche ihre Aechtheit zu behaupten suchen, pflegen sich auf Flaminio Vacca's Auffindungs-Bericht zu berufen. Allein dessen Worte lauten bei Fea: Miscellanee S. 87.: «*Nella* «*base vi erano le sequenti lettere:* OPVS LISIPPI», und zeigen also nicht nur durch das «*vi erano*», dass sich Vacca den Schein giebt, als habe er die Inschrift bei der Auffindung selbst gesehen, sondern auch durch das «*le sequenti lettere*», dass es durchaus nicht, wie man beschönigend behauptet hat, seine Absicht war, nur den Sinn der Inschrift wiederzugeben, sondern dass er diese nach ihrer wirklichen Form mittheilen wollte, aber von der Wahrheit so weit abirrte, weil er sie nur durch Hören-Sagen kannte, ohne selbst von ihr bei der Auffindung Etwas gesehen zu haben. Endlich haben wir auch ein noch älteres Zeugniss, als dieses von Vacca im Jahre 1594 niedergeschriebene, das, welches wir in Bocchi's 1592 erschienener Schrift: Le bellezze della città di Firenze finden. Dieser schildert dort ausführlich alle Sehenswürdigkeiten von Florenz, kommt S. 137f. (S. 139f. der zweiten Ausgabe) auf diese Statue zu sprechen, giebt eine umständliche Beschreibung von ihr und überschüttet sie nach Art des

[1] Curtius: Herakles der Satyr und Dreifussräuber. 1852.

italienischen Patriotismus mit den übertriebensten Lobeserhebungen. Trotzdem und obgleich die Inschrift gross und breit so angebracht ist, dass sie Jedem auf den ersten Blick in die Augen fällt, erwähnt er diese doch mit keinem Wort. Ja er hält es für nöthig erst zu versichern, dass die Statue antik sei (*«Ercole di marmo di artifizio antico, alto cinque braccia»* u. s. w.), und sagt weiter unten: *«e ne' piedi simili alla carne si fa palese il valore dell' artefice di questa opera, quanto »è grande, quanto mirabile e stupendo»*. Wie ist es glaublich, dass Bocchi, der die Statue so unübertrefflich fand und Anderen eine ähnliche Bewunderung einzuflössen suchte, in einem solchen Zusammenhang den Lysipp nicht genannt hätte, wenn dessen Name schon damals an der Statue zu lesen gewesen wäre? Man wird sich also wohl entschliessen müssen, einzuräumen, dass diese Inschrift modern, und zwar erst nach 1592 hinzugefügt ist, und damit alle die Folgerungen fallen zu lassen, die man aus ihr gezogen hat. Aber auch die Wendung der Rede: Λυσίππου ἔργον statt der gewöhnlichen: Λύσιππος ἐποίει oder ἐποίησεν ist auffallend. Sie kommt zwar auch im Alterthum zuweilen vor und wurde auch in moderner Zeit wenigstens in lateinischer Sprache z. B. an den beiden Kolossen auf Monte Cavallo angewendet; allein sie ist doch immer sehr selten. Ich glaube darin noch eine Spur der Quelle zu erblicken, aus welcher der Fälscher schöpfte. Strabo: VI, 278. bedient sich bei der Erwähnung der oben besprochenen Kolossal-Statue des Herakles genau desselben Ausdrucks und derselben Wortfolge: Λυσίππου ἔργον[1]. Der Fälscher kannte begreiflicher Weise die uns durch Niketas erhaltene genauere Beschreibung jener Statue nicht und über die Angabe Strabo's, dass sie von Erz war, setzte er sich, wie wir es noch heut zu Tage oft genug sehen, mit Gleichmuth hinweg, um sich nicht in seinem angenehmen Traume stören zu lassen, dass die Florentiner Statue eben die sei, von welcher Strabo spricht.

*21. Florenz, Uffizi. Galleria di Firenze Ser. IV. Tav. 108. Clarac: Musée de sculpt. Pl. 802 C. No. 1984 B.

*22. Volterra, Palazzo Guarnacci. In Rom gefunden; beide Arme, die Füsse und höchst wahrscheinlich auch der Kopf modern; aber auch übrigens vielfach geflickt und überarbeitet. Dass auch die am Felsen, auf welchem die Keule ruht, angebrachte Inschrift:

ΓΛΥΚΩΝ
ΑΘΗΝΑΙΟΣ

modern ist, geht, wie ich schon zu Köhler's Gesamm. Schriften Th. III. S. 219. angemerkt habe, aus dem ganzen Schnitt der Buchstaben, vor Allem aus ihren scharfen, unverletzten Kanten mit Sicherheit hervor. Das Ganze ist ein unbeschreiblich klägliches Machwerk, das die Farnesische Composition umkehrt, indem hier rechts ist, was dort links ist. Die Abbildung bei Donati: Suppl. veter. inscr. To. I. S. 34. verschönert es in der verschwenderischsten Weise.

23. Aus der Sammlung Nani in das Museum von Avignon übergegangen. Paciaudi:

[1] Auf dem bekannten Grabsteine des Aristion in Athen steht umgekehrt: ἔργον Ἀριστοκλέους.

Monum. Peloponn. To. I. S. 235. Collezione di tutte le antichità del Museo Nani No. 190. Gerhard: Unedirte Bildwerke Taf. 113, 3. Arch. Anz. 1853. S. 396. Wenn die Abbildung genau sein sollte, so würde die Statue gar nicht in diese Reihe gehören. Denn wenn auch offenbar das Farnesische Motiv zu Grunde liegt, so würde doch dann nothwendig angenommen werden müssen, dass der fehlende rechte Arm erhoben war. Allein auf solche Dinge ist bei den Abbildungen dieser Sammlung Nichts zu geben.

24. Kleine Statue, aus der Hedervarschen Sammlung in den Besitz des Hrn. Fejervary übergegangen. Bull. dell' Inst. arch. 1851. S. 33. Ob sie antik ist, muss dahingestellt bleiben.

*25. St. Petersburg, Kaiserliche Ermitage. Kleine Statue in Knaben-Form. Das Löwenfell ist über den Kopf gezogen, übrigens aber das Farnesische Motiv genau festgehalten. Eine gewandte Arbeit. Modern sind die Unterbeine und der rechte Arm [1].

*26. Dresden, königliches Museum. Le Plat: Recueil des Marbres antiques Pl. 34. Becker: Augusteum Th. II. Taf. 90. Clarac: Musée de sculpt. Pl. 786. No. 1965.

27. 28. Berlin, königliches Museum. Gerhard: Berlins antike Bildwerke S. 128. No. 365. 366. Ob diese beiden kleinen Statuen wirklich hierher gehören, kann man aus dem a. a. O. Gesagten nicht mit Sicherheit erkennen.

29. Paris, Louvre. Sculture della Villa Pinciana Stanza 3. No. 9. Bouillon: Musée des Antiques To. III. Statues Pl. 16. Clarac: Musée de sculpture Pl. 302. No. 1979.

30. Paris, Louvre, in Knaben-Form. Bouillon: Musée des Antiques To. III. Statues Pl. 9. Clarac: Musée de sculpture Pl. 282. No. 1477.

31. Paris, Louvre, in Knaben-Form. Bouillon: Musée des Antiques To. III. Statues Pl. 9. Clarac: Musée de sculpture Pl. 282. No. 1478.

32. Aus Rom nach Paris in den Besitz der Kunsthändlers Adam gekommen. Adam: Recueil des Antiques Pl. 12. Die Ergänzungen sind nicht angegeben.

33. Toulouse, Museum. Fragment. Clarac: Musée de sculpt. Pl. 802^{E}. No. 1984^{c}.

34. London, Sammlung Landsdown, in Knaben-Form. Clarac: Musée de sculpt. Pl. 650^{A}. No. 1478^{a}.

c. von Elfenbein.

*35. Neapel, Museo Borbonico. Gerhard: Neapels antike Bildw. S. 229. Vom Farnesischen Motiv weicht das kleine saubere Werkchen nur in so fern ab, als die Rechte mehr in die Seite gestemmt, als auf den Rücken gelegt erscheint.

d. von Terracotta.

*36. St. Petersburg, Kaiserliche Ermitage. Die kleine, geschickt gearbeitete Figur, welche zur Ausbeute der Gräber von Kertsch gehört, stellt den Herakles in Knaben-Form genau nach dem Farnesischen Motiv dar. Es fehlt ihr aber der rechte Arm und ein Theil des Rückens, so dass man nicht sehen kann, ob der Knabe beflügelt war, oder nicht.

[1] Ob an einer zweiten kleinen Statue der Kaiserlichen Ermitage, welche den Herakles als Mann darstellt und vielfach restaurirt ist, irgend Etwas antik ist, scheint mir wenigstens unsicher.

Lampen.

37. Neapel, königliches Museum, in Eros-Form. Antichità d'Ercolano, Lucerne Tav. 34. Gerhard: Unedirte Bildwerke Taf. 89.

Marmor-Reliefs.

*38. Athen, Akropolis No. 2765., 0,26 hoch, nur mit dem Zahneisen angelegt und unvollendet gelassen. Der Kopf fehlt, das Motiv entspricht genau dem Farnesischen[1].

Münzen.

a. Griechische Städte-Münzen ohne Brustbild eines römischen Kaisers.

39. Æ unbestimmte unteritalische Stadt. Millingen: Sylloge S. 15. Pl. 3, 6. Avellino: Bullett. Napol. 1843. To. I. S. 130. Tav. 8, 6. Raoul-Rochette: Mém. numism. S. 36. Pl. 2, 18. Millingen vermuthete Natiolum oder Mateolum, Avellino Gnatia, Raoul-Rochette Kaelion; jedoch verwarf der zuletzt genannte Gelehrte seine Vermuthung selbst wieder.

40. Æ Athen. Haym: Thes. Britt. To. I. Tab. 17, 9. S. 190ff. Mionnet: Suppl. To. III. S. 581. No. 335. 336.

41. Æ Perinth. Gessner: Numm. Popul. Tab. 56, 15. Mus. Sanclement. To. I. Tab. 10, 84. Mionnet: Suppl. To. II. S. 399. No. 1172.

42. AR Herakleia in Bithynien. Eckhel: Num. Anecd. Tab. 3. No. 14. Sestini: Lettere To. VII. S. 49. No. 11. 12. Mionnet: Suppl. To. V. S. 53. No. 269. 270. 272.

43. Æ Akmonia. Numism. ant. Pembrochiana. To. II. Tab. 2. Mionnet: Descr. To. IV. S. 197. No. 17.

44. Æ Termessos. Combe: Mus. Hunter. Tab. 58, 15. Mionnet: Descr. To. III. S. 527. No. 210.

b. Griechische Städte-Münzen mit dem Brust-Bilde eines römischen Kaisers.

Nero.

45. Æ Patrae, *Herculi Augusto*. Morelli: Spec. rei num. Tab. 8, 2. Eckhel: Doctr. Num. To. VI. S. 278.

Domitian.

46. Æ Nikaea in Bithynien. Dumersan: Cabinet d'Allier d'Hauteroche Pl. 11, 4. Mionnet: Suppl. To. V. S. 85. No. 431.

47. Æ Sardes. Morelli: Thes. numm. Imper. To. II. Tab. 91, 18. Man wird versucht zu glauben, dass die von Mionnet: Descr. To. IV. S. 124. No. 705. beschriebene Münze von dieser nicht verschieden ist. Allerdings spricht dieser Gelehrte von einem Dionysos, während die Abbildung bei Morelli eine Frau mit Stirnkrone, Schleier und Scepter zeigt. Allein dies

[1] Man vergleiche auch die folgende Zusammenstellung von Grabdenkmälern.

könnte leicht nur von der Auffassung des Zeichners herrühren, dem ein schlecht erhaltenes Exemplar vorlag.

Hadrian.

48. Æ Kos. Havercamp: Méd. de la reine Christine Pl. 55, 23. Mionnet: Descr. To. III. S. 410. No. 94.

49. Æ von unbestimmter Stadt. Sestini: Descr. delle med. del fu Benkowitz S. 39. Tav. 1, 39. Das Motiv weicht hier in so weit von dem Farnesischen ab, als Herakles mit über einander geschlagenen Beinen steht.

Antoninus Pius.

50. Æ Pessinus. Akerman: Numismatic Chronicle To. II. S. 229[1].

Marc Aurel.

51. Æ Korinth. Patin: Num. Imper. S. 236. Gessner: Num. Imper. Tab. 111, 57. Havercamp: Méd. de la reine Christine Pl. 59, 1. Vaillant: Num. aer. Imp. in col. perc. To. I. S. 183.

52. Æ Patrae. Vaillant: Num. aer. Imp. in col. perc. To. I. S. 189. Mionnet: Suppl. To. IV. S. 145. No. 966[2].

Lucius Verus.

53. Æ Korinth. Mus. Arigon. To. I. Num. in colon. perc. Tab. 5, 73. To. II. Num. in colon. perc. Tab. 8, 83. Mionnet: Suppl. To. IV. S. 103. No. 703.

54. Æ Patrae. Vaillant: Num. aer. Imp. in colon. perc. To. I. S. 204.

Commodus.

55. Æ Nikaea in Bithynien. Patin: Num. Imper. S. 265. Gessner: Num. Imper. Tab. 127, 7. Mionnet: Suppl. To. V. S. 104. No. 559. Wenn Herakles auf jenen Abbildungen die rechte Hand nicht auf den Rücken legt, so trägt wohl nur die Nachlässigkeit der Zeichner die Schuld.

Septimius Severus.

56. Æ Korinth. Vaillant: Num. aer. Imp. in colon. perc. To. II. S. 7.

57. Æ Megara. Mus. Sanclem. To. II. Tab. 25, 221.

58. Æ Messene. Pellerin: Mélanges To. I. Pl. 1, 4. Mionnet: Descr. To. II. S. 211. No. 27.

59. Æ Byzanz. Montfaucon: Antiq. Expl. To. I, 2. Pl. 140. Mionnet: Suppl. To. II. S. 254. No. 301.

[1] Wahrscheinlich gehört auch die von Mionnet: Suppl. To. IV. S. 555. No. 28. beschriebene Münze von Amastris hierher.

[2] Auch die von Mionnet: Descr. To. IV. S. 392. No. 113. beschriebene Münze von Pessinus und eine andere von Amastris bei Mionnet: Suppl. To. IV. S. 559. No. 55. scheinen hierher zu gehören.

60. Æ Dionysopolis. Mionnet: Suppl. To. II. S. 65. No. 68.

61. Germanikopolis. Mus. Arigon. To. I. Num. Imper. Graec. Tab. 7, 97.

62. Æ Germa. Wiczay: Mus. Hederv. Add. ad To. I. S. 7. Sestini: Descriz. delle med. del Mus. Hederv. To. II. S. 101. No. 6. Mionnet: Descr. To. V. S. 363. No. 514. Streber: Münchn. Abhandl. 1835. Th. I. S. 191 ff. Taf. 3, 2.

Caracalla.

63. Æ Korinth. Vaillant: Num. aer. Imp. in col. perc. To. II. S. 32. Gessner: Num. Imp. Tab. 147, 68. Mionnet: Suppl. To. IV. S. 123. No. 842. Die Abbildungen geben links, was in Mionnet's Beschreibung rechts ist.

64. Æ Philippopolis. Vaillant: Num. e Museo de Camps S. 65. Gessner: Num. Imper. Tab. 142, 11. Mionnet: Suppl. To. II. S. 469. No. 1580. Müller: Denkmäler Th. I. No. 155.

*65. Æ Kios. Sestini: Descr. del museo Chaudoir S. 82. Tav. 5, 3. Gegenwärtig in der Sammlung der Kaiserlichen Ermitage.

66. Æ Nakolea. Sestini: Descr. delle med. del Mus. Hederv. Parte II. S. 353. Tav. 27, 8. Descr. del Mus. Fontana Parte II. S. 52. Tab. 8. 11. Mionnet: Suppl. To. VII. S. 603. No. 528.

67. Æ Germa. Cartier: Revue numism. 1852. Pl. 4, 6.

Geta.

68. Æ Korinth. Vaillant: Num. aer. Imp. in col. perc. To. II. S. 54. Mionnet: Descr. To. II. S. 189. No. 303.

69. Æ Gythion. Pellerin: Rec. de méd. de peupl. To. III. Pl. 126, 7. Mionnet: Descr. To. II. S. 227. No. 87.

Macrinus.

70. Æ Germanicia Caesarea. Mionnet: Descr. To. V. S. 115. No. 27.

*71. Æ Nikopolis am Istros. Mionnet: Suppl. To. II. S. 152. No. 561. Wenn Mionnet's Beschreibung genau ist, so wäre das Farnesische Motiv auf dieser Münze umgekehrt. Leider aber sind seine Beschreibungen nur zu oft unzuverlässig, namentlich auch die der Wiederholungen des Farnesischen Motivs in Betreff dieses Punktes. Auf dem mir vorliegenden Exemplar ist das Motiv nicht umgekehrt. Zugleich aber ist das Brustbild des Kaisers ganz verwischt, so dass die Identität der Münze nicht mit Entschiedenheit behauptet werden kann.

Macrinus und Diadumenianus.

*72. Æ Markianopolis. Mionnet: Suppl. To. II. S. 90. No. 215.

Diadumenianus.

73. Nikopolis am Istros. Mus. Arigon. To. I. Num. Imp. Graec. Tab. 10, 145.

Heliogabal.

74. Æ Korinth. Mus. Arigon. To. II. Num. in col. cusa Tab. 11, 117. Mionnet: Suppl. To. IV. S. 127. No. 869.

75. Æ Nikopolis am Istros. Wiczay: Mus. Hederv. To. I. Tab. 7, 161. Mionnet: Suppl. To. II. S. 171. No. 667.

76. Æ Germanicia Caesarea. Mionnet: Descr. To. V. S. 116. No. 29.

Gordian.

77. Æ Hypaepa. Vaillant: Num. e museo de Camps. S. 89. Mionnet: Suppl. To. VII. S. 361. No. 204.

Trebonianus Gallus.

78. Æ Alexandria Troas. Mionnet: Descr. To. II. S. 652. No. 156.

Gallien.

79. Æ Akmonia. Mionnet: Suppl. To. VII. S. 486. No. 23. Archaeol. Zeitung 1844. Taf. 22, 43.

80. Æ Kios. Mus. Arigon. To. I. Num. Imp. Gr. Tab. 14. No. 218. Mionnet: Descr. To. II. S. 496. No. 466.

81. Æ Parion. Mus. Theupol. S. 769. Sestini: Lettere To. III. 1789. S. 41. No. 58. 59. Mionnet: Suppl. To. V. S. 410. No. 801. 802.

Val. Maximianus.

*82. Æ Alexandria. Mionnet: Descr. To. VI. S. 506. No. 3758.

c. Römische Münzen.

*83. AR Denar des «*Q. Metellus Scipio Imp.*». Vaillant: Num. famil. Tab. 60. Gessner: Num. famil. Tab. 5, 71. Morelli: Thes. famil. To. I. S. 52. No. 8. Numism. ant. Pembrochiana To. III. Tab. 12. Cooke: The medallic History To. I. S. 136. Pl. 3. No. 3. Riccio: Monete delle fam. Rom. Tav. 9, 11. Tav. 19, 1. Sabatier: Iconogr. d'une coll. de méd. Fam. Rom. Pl. 5, 23. Pinder: Die antiken Münzen des kön. Museum in Berlin S. 114. No. 574. Grässe: Handbuch der alten Numismatik Taf. 26. No. 9.

Commodus.

84. Æ Num. Cim. Caes. Vindob. To. II. Tab. 51. Gori: Mus. Flor. Num. Tab. 47.

85. Æ *Herculi Romano Aug. P. M. Tr. P. XVIII. Cos. VII. P. P.* Gessner: Num. Imp. Rom. Tab. 121, 36. Numism. mod. max. Ludovici XIV. Tab. 14. Millin: Gal. Myth. Pl. 108bis. No. 449[1].

[1] Nach der von Biaeus: Numism. Imp. Rom. Tab. 20. gegebenen Abbildung einer Erz-Münze des Kaisers Nero, müsste man glauben, dass das in Rede stehende Motiv, nur umgekehrt, schon an einer Statue vorkomme, welche als Schmuck eines Triumph-Bogens dieses Kaisers angebracht ist. Allein die vier Exemplare dieser Münze, die sich in der Kaiserlichen Ermitage befinden, zeigen, dass jene Abbildung sehr ungenau ist. Die Figur hält vielmehr in der Rechten eine Lanze, in der Linken ein Schild.

Septimius Severus.

86. Æ Patin: Num. Imp. S. 278. Cooke: The med. History To. II. Pl. 42, 15.

G e t a.

87. Æ Patin: Num. Imp. S. 315.

G o r d i a n.

*88. AV und AR *Virtuti Augusti.* Beger: Thes. Brandenb. To. II. S. 728. Thes. e Thes. Pal. sel. S. 332. Oesel: Thes. num. Tab. 64, 10. Landi: Num. sel. S. 137. Num. ant. Pembrochiana To. III. Tab. 37. Pedrusi: J Cesari To. IV. Tav. 6, 7. Caylus: Num. aur. Imp. Rom. No. 869.

89. AV *Virtus Augusti.* Gessner: Num. Imp. Tab. 171, 28.

G a l l i e n.

90. Æ *Virtuti Augusti.* Chamillard: Diss. sur plus. méd. Pl. 2.

91. AV und AR *Virtus Augusti.* Banduri: Numism. Imp. Rom. To. I. S. 151. Caylus: Num. aur. Imp. Rom. No. 916.

P o s t u m u s.

92. AR *Virtuti Augusti.* Chamillard: Diss. sur plus. méd. Pl. 3. Banduri: Numism. Imp. Rom. To. I. S. 285.

*93. Æ *Virtus equitum.* In der Münz-Sammlung der Kaiserlichen Ermitage.

Claudius Gothicus.

94. Æ Gori: Mus. Flor. Num. Tab. 87.

C a r u s.

95. AV *Virtus Cari invicti Aug.* Beger: Thes. Brandenb. To. II. S. 769. Thes. e Thes. Pal. sel. S. 356.

96. AV *Virtus Aug.* Caylus: Num. aur. Imp. Rom. No. 1002.

C a r i n u s.

97. AV *Virtus Aug.* Beger: Thes. Brandenb. To. II. S. 771.

D i o c l e t i a n.

98. Æ *Herculi Conservat.* Beger: Thes. Brandenb. To. II. S. 777. Thes. e Thes. Pal. sel. S. 359.

Val. Maximianus.

99. AV *Virtus Augg.* Caylus: Num. aur. Imp. Rom. No. 1021.

100. AV *Virtuti Herculis.* Oesel: Thes. num. Tab. 64, 12. Caylus: Num. aur. Imp. Rom. No. 1020.

101. AV und Æ *Herculi Conservat.* Beger: Thes. Brandenb. To. II. S. 779. Thes. e Thes. Pal. sel. S. 361. Caylus: Num. aur. Imp. Rom. No. 1016.

Gemmen.

*102. Carneol der Pariser Sammlung. Beger: Hercules Ethn. Tab. 21. Mariette: Traité To. I. Pl. 87. Caylus: 300 têtes Pl. 237. Lippert: I, 617. Raspe: 5736.

*103. Paste, ehemals im Besitz Townley's, gegenwärtig wahrscheinlich im Britischen Museum. Raspe: 5948.

Vasen-Gemälde.

104. Krater der Sammlung Sant-Angelo in Neapel mit gelben Figuren, in Basilicata gefunden. Panofka: Zeus Basileus und Herakles Kallinikos S. 6. No. 4.

Wand-Gemälde.

*105. In Herculanum gefunden, im königlichen Museum in Neapel. Pitture d'Ercolano To. I. Tav. 6. Millin: Gal. Myth. Pl. 116. No. 451. Mus. Borbon. To. IX. Tav. 5. To. XIII. Tav. 38. 39. Guigniaut: Relig. de l'ant. Pl. 183. No. 670. Zahn: Die schönsten Ornamente I, 18. III, 1—3[1].

Die Länge dieses Verzeichnisses, zu dem weitere Beobachtung, namentlich der Münzen, ohne Zweifel noch manchen Zusatz bringen wird, lehrt am Besten, welchen Werth das Alter-

[1] Der Adler und der Löwe dieses Gemaldes, die den Erklarern Schwierigkeit gemacht haben, können entweder zu Herakles, oder zu Telephos, oder zu dem unter der Gestalt einer sitzenden Jungfrau dargestellten Gebirge Parthenion in engerer Beziehung stehen. Dieses Gebirge nämlich, nicht, wie man gewöhnlich annimmt, Arkadien, ist unter jener weiblichen Figur zu verstehen. Das verlangt nicht nur der feinere Geschmack, sondern auch die Sage (Paus. VIII, 48, 5.), und eben so sehen wir z. B. auch das Gebirge Rhodope (Cartier: Rev. Num. 1843. Pl. 3. S. 17 ff.) in weiblicher Gestalt dargestellt. In dem ersteren Falle sollen die beiden Thiere aussprechen, dass Herakles unter den Heroen hervorrage, wie der Adler unter den Vögeln und der Löwe unter den vierfüssigen Thieren. Antipater: Anth. Pal. To. I, S. 350. No. 161. sagt von einem auf einem Grabmale angebrachten Adler:

> ἀγγέλλω μερόπεσσιν ὅδ᾽ οὕνεκεν ὅσσον ἄριστος
> οἰωνῶν γενόμαν, τόσσον ὅδ᾽ ἠϊθέων,

und dass in diesem Sinne der Löwe eben so wie der Adler auf den Grabdenkmalern der Alten ganz gewohnlich war, habe ich in meiner Titul. Graec. Part. III. S. 19 ff. nachgewiesen. Auch dem, was Capitolinus: Vit. Max. et Balb. 11. von dem *imperatorium sacrificium* sagt: «*Hecatombe autem tale sacrificium est: centum arae uno in loco cespitiae exstruuntur et ad eas centum sues, centum oves mactantur. Jam si imperatorium sacrificium sit, centum leones, centum aquilae et cetera hujusmodi animalia centena feriantur*», liegt offenbar dieselbe Vorstellung zu Grunde. In dem zweiten Falle hatte der Maler genau das im Sinne gehabt, wodurch Virgil: Eclog. IV, 17 ff. die höhere Natur eines anderen Knaben charakterisirt:

> «*At tibi prima, puer, nullo munuscula cultu*
> «*errantis ederas passim cum baccare tellus*
> «*mixtaque ridenti colocasia fundet acantho.*
> «*Ipsae lacte domum referent distenta capellae*
> «*ubera; nec magnos metuent armenta leones.*
> «*Ipsa tibi blandos fundent cunabula flores.*
> «*Occidet et serpens et fallax herba veneni*
> «*occidet; Assyrium vulgo nascetur amomum.*»

Und auch sonst sehen wir ähnliche Vorstellungen an das Auftreten höherer Wesen geknupft. Reinh. Köhler: Die Dionys. des Nonnos S. 29. Im dritten Falle endlich würden einige Munzen, welche das Haemos-Gebirge personificirt und von einem Baren und einem Hirsch umgeben darstellen (Cartier: Rev. num. 1843. Pl. 3.), eine vollkommen entsprechende Analogie bieten. Vielleicht haben alle drei Vorstellungen zugleich Einfluss auf den Kunstler gehabt. Wenn aber in einigen ähnlichen Bildern: auf den Munzen No. 62. 67., auf einer dritten bei Muller: Denkm. Th. I. No. 391. und auf einem Carneol der Wiener Sammlung (Eckhel: Pierr. gr. Pl. 26.), nur der Adler, ohne den Löwen, angebracht ist, so erklärt sich dies leicht dadurch, dass diese auch übrigens in dem Verhaltniss von Abkurzungen zu jener vollständigeren Composition stehen.

thum auf diese Darstellungs-Weise des ruhenden Herakles gelegt hat. Daran mag sich halten, wer nicht gewohnt ist, sich über den grösseren oder geringeren Werth eines künstlerischen Gedankens selbst Rechenschaft zu geben. Der Geübte jedoch erkennt leicht, dass das Motiv in der That alle an die Einzel-Statue zu stellenden Anforderungen in seltener Vollständigkeit erfüllt und zu dem Besten gehört, was die alte Kunst geschaffen hat. Welchen Standpunkt man auch zur Betrachtung wählen mag, überall bietet es dem Beschauer volles Verständniss dar; überall wohlgegliederte Massen; keine störende Lücke oder Härte; die reichste Mannigfaltigkeit tragender und getragener Theile[1]; ein geschlossenes Ganze der Form, wie dem Gedanken nach. Die dem Heros inwohnende gewaltige Thatkraft, die frühere, unverdrossene Uebung derselben, die Bereitschaft zu neuen Thaten, wenn sie nöthig sein sollten — dies ist eben so deutlich ausgeprägt, als anderer Seits das Bedürfniss der Ruhe und Erholung und die gegenwärtige, volle Befriedigung dieses Bedürfnisses. Rein und klar liegt dieser doppelte Gedanke in dem Bilde ausgesprochen vor, ohne dass irgend ein fremdartiges Element hinzugetreten wäre, das für ihn werthlos oder wohl gar störend sein könnte.

Das Letztere wird besonders fühlbar, wenn man beachtet, dass das Kreuzen der Beine trotz der auffallenden Vorliebe der alten Kunst für diese Art, den Gliedern eine Erholung zu gewähren, gemieden ist. Zwar enthielten sich auch die alten Künstler, wie die neueren, der Anwendung dieser Stellung bis zur Zeit des Pheidias fast ohne Ausnahme[2]. Sie galt damals mit Recht für unziemlich, da sie, mag sie nun mit heiterer oder trüber Stimmung verbunden, Folge eines stets leicht und sorgenfrei dahinfliessenden Daseins oder im Gegentheil eines schweren, alle Kraft vernichtenden Kummers sein[3], immer einen Grad von Schlaffheit ausspricht, zu dem es ein energischer, gegen sich selbst strenger Charakter nicht leicht kommen lassen wird.

[1] In dieser Beziehung zerfallen die Motive des ruhig, aufrecht stehenden menschlichen Körpers in zwei Classen. Entweder gehören alle tragenden Theile einer und derselben (der linken oder rechten) Seite des Körpers, alle getragenen der anderen an; oder das Tragen und Getragen-Werden springt von der einen auf die andere Seite über, so dass die Seite, welcher am unteren Theile des Körpers die tragenden Glieder angehören, am oberen Theile aus getragenen besteht, und umgekehrt. Die Motive der letzteren Classe, zu denen auch das Farnesische gehört, sind die ungleich lebendigeren und reicheren an mannigfaltigen Einzelheiten.

[2] Mit Sicherheit kann ich sie aus der Zeit vor Pheidias nur an dem alten Grabstein des Neapler Museum bei Raoul-Rochette: Mon. Inéd. Pl. 63. No. 1. nachweisen. In Vasen-Gemälden mit schwarzen Figuren ist sie mir deutlich ausgeprägt nicht vorgekommen, wenn sich auch einige Figuren allenfalls so auffassen lassen. Der Kypselos-Lade aber, wo sie nach Lessing's Meinung dem Tod und dem Schlaf beigelegt gewesen sein soll, war sie entschieden fremd. Denn mit ihm die Worte: διεστραμμένους τοὺς πόδας (Paus. V, 18, 1.) in dieser Weise zu verstehen, macht schon die Bedeutung von διαστρέφειν ganz unmöglich. Dazu kommt, dass sich Pausanias: VI, 25, 5., wenn er von gekreuzten Beinen spricht, vielmehr des Ausdrucks: τὸν ἕτερον τῶν ποδῶν ἐπιπλέκων τῷ ἑτέρῳ bedient und überhaupt Knaben, die auf den Armen ihrer Mutter ruhen, die Beine nicht füglich gekreuzt haben konnen.

[3] Für die Verknüpfung mit trüber Stimmung ist die Stelle bei Philostratos: Imag. II, 7. besonders belehrend. Ein Sarkophag der Villa Borghese (Millin: Gal. Myth. Pl. 161.) ist interessant, weil er beide verschiedene Weisen in ein und dasselbe Bild vereinigt. Uebrigens liegen natürlich die seltenen Fälle, in denen dieser Stellung gar nicht die Absicht zu ruhen zu Grunde liegt, wie an dem von mir in den Antiq. du Bosph. Cimm. Pl. 39. erläuterten Bilde der Leda, hier ganz ausser dem Bereich unserer Betrachtung.

Allein schon **Aristophanes**[1] lässt uns merken, dass hierin zu seiner Zeit laxere Grundsätze zur Geltung gekommen waren und schon Pheidias wendete in Folge davon das Kreuzen der Beine im Parthenon-Friese mehr als ein Mal an. Von da an aber haben sich die alten Künstler bis in die spätesten Zeiten herab dieser Stellung in einer Ausdehnung bedient, die für die Formenlehre der alten Kunst eine der beachtenswerthesten Erscheinungen ist. Nur bei genauerer Erwägung der einzelnen Fälle, in denen sie angewendet oder gemieden ist, zeigt sich, dass selbst dann das Bewusstsein, dass die Anwendung dieses Motivs den Beschauer nöthigt, den Schwerpunkt des Charakters einer dargestellten Person anderswo, als in würdevoller Erhabenheit oder unbesiegbarer Thatkraft zu suchen, doch nicht ganz verloren gegangen war. Ausser den zahlreichsten Gestalten, mit denen ihre Urheber selbst keine bestimmten Namen verbunden haben, oder denen wir diese doch nicht mit Sicherheit beilegen können[2], sehen wir es, wohin wir nur blicken, bei den Bildern des Todes und des Schlafs angewendet, mag diesen nun die Gestalt des Mannes, Jünglings, des Knaben oder des Eros gegeben sein[3], und nicht seltener bei Eros-Bildern jeder anderen Art[4], bei Satyrn und Silenen. Nächstdem liebte man es von den höheren Göttern vorzugsweise dem Apollo[5], Dionysos[6] und Hermes[7] beizulegen; ausnahmsweise auch dem Poseidon[8], Hephaestos[9], Asklepios[10] und vielleicht selbst Ares[11]. Nie aber habe ich es an Zeus oder Pluton gefunden. Heroen, die wiederholt in dieser Stellung auftreten, sind: Ganymedes[12], Paris[13], Meleager[14], Pylades[15] und

[1] Nubes 961 ff.
λέξω τοίνυν τὴν ἀρχαίαν παιδείαν, ὡς διέκειτο, —
οὐδ' ἂν ἑλέσθαι δειπνοῦντ' ἐξῆν κεφάλαιον τῆς ῥαφανῖδος,
οὐδ' ἄννηθον τῶν πρεσβυτέρων ἁρπάζειν οὐδὲ σέλινον,
οὐδ' ὀψοφαγεῖν, οὐδὲ κιχλίζειν, οὐδ' ἴσχειν τὼ πόδ' ἐναλλάξ.

[2] Ich hebe nur die allerwärts an römischen Denkmälern vorkommenden Bilder gefangener Barbaren hervor, denen sich auch die sogenannte Thusnelda in Florenz anschliesst.

[3] Diesen reihen sich einer Seits die Fackel tragenden Knaben der Mithras-Monumente an, anderer Seits zahlreiche Darstellungen der Todten selbst, wie auf Taf. VI. No. 1.

[4] Auch **Philostratos** Jun.: Imag. 7. erwähnt ein Bild dieser Art. In der so oft wiederholten Gruppe, welche die Umarmung von Eros und Psyche darstellt, sehen wir das Motiv bald jenem, bald dieser beigelegt.

[5] Z. B. **Gorlaeus**: Dact. II, 3. **Gori**: Thes. Gemm. Astrif. To. I. Tab. 36. 41. Mus. Borb. To. VII. Tav. 19. **Gargiulo**: Rec. des mon. To. I. Pl. 17. **Raoul-Rochette**: Mon. Inéd. Pl. 38. Mus. Pio-Clement. To. II. Tav. 2. **Clarac**: Musée de sculpt. Pl. 476^{b}. **Hefner**: Das römische Baiern Taf. 4. No. 4. Ann. dell' Inst. arch. To. XXII. Tav. agg. B. **Gerhard**: Mysterien-Bilder Taf. 1. und wohl auch Mon. pubbl. dall' Inst. arch. To. V. Tav. 7.

[6] Z. B. **Gorlaeus**: Dact. II, 9. Mus. Pio-Clem. To. II. Tav. agg. B. No. 5. Mon. pubbl. dall' Inst. arch. To. III. Tav. 16. **Gerhard**: Uned. Bildw. Taf. 113.

[7] Z. B. Gall. di Firenze Ser. IV. Tav. 130. Mus. Pio-Clem. To. IV. Tav. agg. A. **Millingen**: Vases de Coghill Pl. 23. Mon. pubbl. dall' Inst. arch. To. IV. Tav. 14. **Gerhard**: Vases Apuliens Pl. 10. Vases et coupes Pl. 22. Zwölf-Götter Taf. 4. No. 4. Bull. Napol. To. I. Tav. 3. Mus. Borb. To. I. Tav. 32. To. VIII. Tav. 25. und vielleicht auch To. X. Tav. 53.

[8] **Paus.** VI, 25, 5. Mon. pubbl. dall' Inst. arch. To. II. Tav. 30.

[9] **Gerhard**: Mysterien-Bilder Taf. 2.

[10] Taf. IV. No. 2.

[11] **Lenormant**: Elite céramogr. To. II. Pl. 65.

[12] Mon. pubbl. dall' Inst. arch. To. II. Tav. 31. Mus. Pio-Clem. To. II. Tav. 35. und vielleicht auch To. VIII. Tav. 11.

[13] **Clarac**: Musée de sculpt. Pl. 306^{c}. No. 664^{L} und 664^{k}. Pl. 833. No. 2077^{a}. Pl. 833^{c}. No. 2081^{b}.

[14] **Clarac**: Musée de sculpt. Pl. 806. Ann. dell' Inst. arch. To. XV. Tav. agg. K. No. 101. 102.

[15] Pitt. d'Ercol. To. I. Tav. 12. **Winckelmann**: Mon. Ined. No. 129. 130. Mon. pubbl. dall' Inst. arch. To. II. Tav. 43. To. IV. Tav. 51. Archaeol. Zeitung 1844. Taf. 23. **Preller**: Sitzungs-Berichte der kön. sächs. Ges. der Wiss. 1850. Taf. 7. Ausserdem pflegt man einen Jüngling mit gekreuzten Beinen, der zuweilen in einem auf Vasen un-

Pelops[1]. In seltneren Fällen findet sie sich auch an Euneos und Kapaneus[2], an Rhadamanthys[3], Nestor[4], Aeakos[5], Oedipus[6], Odysseus[7], Narkissos[8], Attis[9], Jason[10], Hylas[11], Triptolemos (?)[12], Jolaos oder Peirithoos[13], Perimedes oder Eurylochos[14], Endymion oder Adonis[15], an dem Sternbilde der Zwillinge[16], an dem Paedagogen der Niobiden[17], an Herakliden[18] und Argonauten[19], an Xanthias[20] und anderen Schauspielern[21] u. s. w. Von den Frauen finden sich namentlich Maenaden und Musen unzählige Male in dieser Stellung gebildet. Nächstdem legten sie die Künstler vorzugsweise der Athena[22], Artemis[23], Aphrodite[24], Hygieia[25] und den Erinnyen[26] bei; die römischen Stempelschneider auch der Securitas[27], Felicitas[28], Libertas[29], Providentia[30] und Clementia Temp.[31]. Nie aber habe ich sie an Hera oder Demeter bemerkt[32]. In einzelnen Fällen jedoch findet sie sich auch an Hekate[33], Apata[34], Ἀγαθὴ Τύχη[35], Atalante[36],

zählige Male wiederholten Bilde des Todten-Cultus auftritt, (z. B. Inghirami: Vasi fittili Tav. 151. 153.) auf Pylades zu beziehen. Es ist jedoch zu beachten, dass die Inschriften des Neapler Gefässes, auf denen diese Deutung wesentlich fusst, bekanntlich gefälscht sind, und die meisten dieser Bilder Elemente enthalten, durch welche sie entschieden dem Alltags-Leben zugewiesen werden.

1 Ann. dell' Inst. arch. To. XII. Tav. agg. N. To. XXIII. Tav. agg. Q. Mon. pubbl. dall' Inst. arch. To. IV. Tav. 30.

2 Auf der Archemoros-Vase.

3 Millin: Tombeaux de Canose Pl. 3.

4 Mon. pubbl. dall' Inst. arch. To. V. Tav. 11.

5 Bull. dell' Inst. arch. 1851. S. 40.

6 Bull. Napol. Nuova Ser. To. I. S. 92.

7 Inghirami: Gall. Omer. To. III. Tav. 109.

8 Philostratos: Imag. I, 23.

9 Zoega: Bassirilievi To. I. Tav. 13.

10 Dubois Maisonneuve: Introd. à l'étude des vas. Pl. 44.

11 Stephani: Antiq. du Bosph. Cimm. Pl. 39.

12 Campana: Opere in plastica Tav. 17.

13 Mus. Borb. To. VIII. Tav. 13.

14 Mon. pubbl. dall' Inst. arch. To. IV. Tav. 19.

15 Wieseler: Philologus Th. VI. S. 337.

16 Laborde: Monuments de la France To. I. Pl. 69.

17 Diss. della Pont. Acc. Rom. To. X. S. 275. Tav. 2.

18 Millin: Tombeaux de Canose Pl. 3. Mon. pubbl. dall' Inst. arch. To. II. Tav. 49. Vergleiche Bull. dell' Inst. arch. 1851. S. 41.

19 An der Ficoronischen Cista und Mon. pubbl. dall' Inst. arch. To. III. Tav. 49.

20 Musée Pourtalès-Gorgier Pl. 9.

21 Stephani: Antiq. du Bosph. Cimm. Pl. 70 a. No. 6.; Barker: Lares and Penates S. 198.

22 Z. B. Tischbein: Engravings To. I. Pl. 1. To. III. Pl. 33. Raoul-Rochette: Mon. Inéd. Pl. 72. Gerhard: Uned. Bildw. Taf. 23. Etrusk. Spieg. Taf. 156. Causeo de la Chausse: Gemme Pl. 64. Millin: Pierr. gr. Pl. 49. Moses: Vases, Altars Pl. 13. Mus. Pio-Clem. To. IV. Tav. 18. Laborde: Mon. de la France To. I. Pl. 67.

23 Z. B. Wilthelm: Luciliburgensia Tab. 7. No. 16. Pistolesi: Il Vaticano descritto To. IV. Tav. 41. Mon. pubbl. dall' Inst. arch. To. II. Tav. 30. Gerhard: Uned. Bildw. Taf. 21. Dumersan: Descript. du Cabinet d'Allier Hauteroche Pl. 16. No. 8. Minervini: Mon. di Barone Tav. 19. 23.

24 Mon. pubbl. dall' Inst. arch. To. II. Tav. 50. Millingen: Vas. de div. coll. Pl. 4. Mus. Borb. To. XIII. Tav. 53. und wohl auch Becker: Augusteum Th. II. Taf. 66. Inghirami: Vasi fittili Tav. 171. Müller: Monnaies de Thorvaldsen Pl. 1. No. 371. Panofka: Terracotten Taf. 14. 20.

25 Z. B. Clarac: Musée de sculpt. Pl. 546. No. 1151 b. Gerhard: Uned. Bildw. Taf. 113. Wohl auch Pistolesi: Il Vaticano descr. To. V. Tav. 36.

26 Z. B. Gerhard: Vases Apuliens Pl. 6. Ann. dell' Inst. arch. To. XXIII. Tav. agg. Q. Bull. Napol. Nuov. Ser. To. I. S. 92., wahrscheinlich auch Raoul-Rochette: Mon. Inéd. Pl. 20.

27 Z. B. Liebe: Gotha numm. S. 82.

28 Z. B. Montfaucon: Ant. Expl. To. I. Pl. 206. No. 8. Numism. Pembrochiana To. III. Tab. 26.

29 Z. B. Caylus: Nummi aur. No. 892.

30 Z. B. Numism. Pembrochiana To. III. Tab. 56.

31 Z. B. Beger: Thes. e Thes. Pal. sel. S. 354.

32 Es ist dies ein Grund mehr, warum ich die von mir in den Antiq. du Bosph. Cimm. Pl. 70 a. No. 3. veröffentlichte Gruppe nicht auf Demeter und Triptolemos, sondern lieber auf Kore und Dionysos beziehen möchte.

33 Dubois-Maisonneuve: Intr. à l'ét. des vas. Pl. 7.

34 Nouv. Ann. de l'Inst. arch. Pl. 21.

35 Panofka: Terracotten Taf. 1. No. 1. Auf der Num. Cim. Austr. To. II. Tab. 96. abgebildeten Münze ist die betreffende weibliche Figur wohl besser Felicitas, als Ἀγαθὴ Τύχη zu benennen. Doch laufen beide Namen dem Wesen nach auf Eins hinaus.

36 Mus. Borb. To. VII. Tav. 2.

Andromeda[1], Oenone[2], Medeia[3], Myrina[4], Phaedra (?)[5], an den Hesperiden[6] u. s. w. Von Kinder-Gestalten endlich sehen wir sie ausser den schon zur Sprache gekommenen besonders häufig denen beigelegt, welche an Grabdenkmälern den Verstorbenen als Diener beigegeben zu sein pflegen. Sonst sind erwähnenswerth ein Kind der Medeia in einer öfters wiederholten Composition[7] und ein von Philostratos[8] beschriebenes Bild des Komos. Hiernach wird es deutlich sein, wie weit sich jene Archaeologen vom Wahren entfernen, welche an Tod und Unterwelt denken, wo sie nur gekreuzte Beine sehen[9]. Aber auch das wird einleuchten, dass, wenn Herakles im Farnesischen Motiv das linke Bein nicht vorwärts gestellt, sondern über das rechte geschlagen hätte, der oben bezeichnete Charakter, auf welchem eben dessen Werth und ausserordentliche Wirkung beruht, in der Hauptsache zerstört wäre. Und dies ist auch von den Alten so wohl erkannt worden, dass es nur einem einzigen späten Stempelschneider (No. 49.) eingefallen ist, diese Veränderung vorzunehmen[10]. Das Vorsetzen des linken Beins hingegen, welches ein ganz wesentliches Element des Farnesischen Motivs ist, trägt nicht Wenig zur Erhöhung seiner Wirkung bei. Theils giebt es, was auch Libanios gefühlt zu haben scheint, der Bereitschaft des Heros, aus der gegenwärtigen Ruhe, wenn es nöthig sein sollte, augenblicklich wieder zu neuen Anstrengungen jeder Art überzugehen, einen treffenden Ausdruck, theils verhindert es, dass das Auge, selbst wenn es das Motiv in statuarischer Ausführung von der Seite betrachtet, doch nicht beleidigt wird. Denn wenn Herakles, was das Gewöhnlichste an Statuen ruhig stehender Männer ist, das linke Bein zurücksetzend gebildet worden wäre[11], so würde dies bei statuarischer Ausführung, wenn der Beschauer seinen Standpunkt auf einer der Nebenseiten wählte, zu Folge der starken Beugung des Ober-Körpers nach vorn, nothwendig den peinlichen Eindruck gemacht haben, als müsse der Heros jeden Augenblick nach vorn überstürzen. Jene Bereitschaft des Herakles aber, bei eintretender Nothwendigkeit die Ruhe wieder mit der alten Thätigkeit zu vertauschen, würde durch Nichts angedeutet gewesen sein.

Das zweite wesentliche Element des Farnesischen Motivs besteht in dem Unterstützen

[1] Mus. Borb. To. XII. Tav. 31.

[2] Millingen: Uned. Monum. To. II. Pl. 18. No. 2.

[3] Millingen: Vas. de div. coll. Pl. 7.

[4] An der Puteolanischen Basis.

[5] Wieseler: Philologus Th. VI. S. 336.

[6] Nouv. Ann. de l'Inst. arch. Pl. 6. und vielleicht auch auf dem bei Gerhard: König Atlas, abgebildeten Vasengemälde.

[7] Mus. Borb. To. V. Tav. 33. Ann. dell' Inst. arch. To. I. Tav. agg. D.

[8] Imag. I, 2.

[9] Siehe z. B. Minervini: Mon. di Barone S. 18.

[10] Aber auch von Bildern anderer Art kenne ich nur vier von sehr untergeordnetem Kunstwerth, welche dem Herakles diese ihm so wenig zukommende Stellung beilegen: zwei Vasen-Gemälde Mon. pubbl. dall' Inst. arch. To. II. Tav. 31. und Nouv. Ann. de l'Inst. arch. Pl. 6., eine Gemme Müller: Pierres gr. du musée Thorvaldsen S. 101. No. 826. und einen Spiegel Gerhard: Etr. Spiegel Taf. 164. Dass die von Einigen für Herakles erklärte Figur der Ficoronischen Cista diesen nicht darstellt, ist schon von Anderen richtig bemerkt worden. Die oben S. 160. angeführte Gemme der Kaiserlich-Russischen Sammlung aber erwartet noch ihre Erklärung. In der auch schon erwähnten Terracotten-Figur (Stephani: Ant. du Bosph. Cimm. Pl. 70ᵃ. No. 6.) endlich ist es nicht Herakles, sondern der Komiker, welcher die Stellung annimmt.

[11] Nur die Verfertiger des Vasen- und des Wand-Gemäldes No. 104. und 105. haben sich erlaubt, diese Veränderung an dem Motiv vorzunehmen; vielleicht auch einige untergeordnete Stempel-Schneider No. 86. 87. 89. Doch ist deren Absicht nicht deutlich zu erkennen.

einer Achsel durch die Keule; eine Stellung, welche einen Theil der Glieder aller Thätigkeit, selbst der Mühe, sich selbst zu tragen, enthebt, und in dem Grade das Gepräge bloser Bequemlichkeit oder Behaglichkeit annimmt, als sich der Körper nur leicht auf seine Stütze lehnt, hingegen das eines dringenden, durch ungewöhnliche Anstrengungen erzeugten Bedürfnisses in dem Maasse, als der sich nach vorn überbeugende Ober-Körper [1] eine Erschöpfung der Kräfte erkennen lässt, welche unabweislich dazu nöthigt, fremde Hülfe zum Tragen der eigenen Last in Anspruch zu nehmen. Besonders deutlich wird dieser Unterschied, wenn man die Art, wie Asklepios dargestellt zu werden pflegt, mit der Weise vergleicht, in welcher Herakles im Farnesischen Motiv auftritt. Die Vertreter des fabrikmässigen Kunstbetriebs freilich, namentlich die Vasenmaler, haben dies, wie so vieles Andere von derselben Wichtigkeit, unzählige Male unbeachtet gelassen. Uebrigens aber ist der Gang, den die alte Kunst bei Anwendung dieser Stellung genommen hat, dem gerade entgegengesetzt, den wir eben in Betreff des Kreuzens der Beine bemerkt haben. Fanden wir dieses vor der Zeit des Pheidias fast ohne Ausnahme gemieden, von da an aber bis in die spätesten Zeiten herab in immer weiterer Ausdehnung angewendet, so wird im Gegentheil das Unterstützen einer Achsel durch einen Stab oder einen entsprechenden Gegenstand durch die der Zeit des Pheidias vorausgehenden Kunstwerke als ein schon damals ganz geläufiges Kunst-Motiv erwiesen [2]. Auch blieb es bis zur Zeit der römischen Kaiser herab, wenngleich immer innerhalb gewisser Gränzen, doch in sehr häufiger und ausgedehnter Anwendung. In augenfälliger Weise beschränkt aber wurde sein Gebrauch, ohne Zweifel in Folge der veränderten Sitte im wirklichen Leben, in der Kaiser-Zeit. Bis dahin finden wir es unzählige Male an Grabsteinen und an gemalten Vasen in Scenen des Familien- und Alltags-Lebens, namentlich auch in Darstellungen gymnastischer und artistischer Uebung [3]. Am häufigsten sind es allerdings ältere Männer, Familien-Häupter, Vorsteher von Gymnasien und Werkstätten, welche in dieser Weise auftreten; allein auch bei jüngeren Männern galt sie

[1] Das Senken des Kopfes, welches das Farnesische Motiv damit verbindet, ist bald die Folge einer vom Willen des Menschen ganz unabhängigen Müdigkeit, bald verschiedener, mehr oder weniger deutlich bewusster Absichten. Von den letzteren besteht die, welcher wir am häufigsten begegnen, in dem Verlangen, sich von der Aussen-Welt zurückzuziehen, sei es dass dieses Verlangen durch den Wunsch, sich ruhig-ernstem, oder kummervollem Nachdenken ungestört hingeben zu können, sei es, dass es durch eine Scham veranlasst ist, die sich in den mannigfachsten Schattirungen bis zu einfacher Bescheidenheit abstufen kann. In dem vorliegenden Falle war das Senken des Kopfs zwar schon in Folge der Abspannung der Muskeln überhaupt eine physische Nothwendigkeit; gewiss aber wollte der Künstler damit auch andeuten, dass Herakles sein thatenreiches Leben in ruhig-ernster, nicht kummervoller Betrachtung an seinem Geiste vorüber gehen lasse. Wenn **Libanios** meint: δοκεῖ μοι σκοπεῖν, εἴ τι κτείνειεν ἕτερον, so sagt er einer Seits zu viel, anderer Seits zu wenig. Denn darauf, dass Herakles gerade auf einen neuen Kampf sinne, weist nicht die geringste Spur hin, und die offenbar auch zu Grunde liegende rein physische Nothwendigkeit ist ganz übersehen.

[2] Entschieden gehen der Zeit des Pheidias voraus die beiden Grabsteine bei **Dodwell**: Classical Tour To. I. S. 243. und bei **Raoul-Rochette**: Mon. Inéd. Pl. 63. No. 1. und die Vasen bei **Stackelberg**: Gräber der Hellenen Taf. 16. und bei **Dubois Maisonneuve**: Introduction à l'étud. des vas. Pl. 77. No. 8. Auch der Spiegel bei **Gerhard**: Etrusk. Spiegel Tav. 240. ist offenbar sehr alt. Pheidias selbst wendete das Motiv wiederholt am Friese des Parthenon an und Polygnot legte es dem Agamemnon bei. **Paus.** X, 30, 1.

[3] Ich erinnere namentlich an die Berliner Vase bei **Gerhard**: Griech. Trinksch. Taf. 12.

für nicht weniger zulässig[1]. Ausserdem finden wir sie damals jedem beliebigen Heros beigelegt, wie Theseus[2], Peirithoos[3], Nestor[4], Palamedes[5], Kepheus[6], Daedalos[7], Proetos[8], Ikarios[9], einigen Thebanern[10], wohl auch Pylades[11] u. s. w. Zu einem charakteristisch anhaftenden Element aber wurde sie für Bilder des Asklepios, die sie nur ausnahmsweise vernachlässigen, und für Herakles, der nicht nur im Farnesischen Motiv, sondern auch sonst häufig so auftritt[12]. Hingegen hat selbst jene Zeit das Motiv nie Frauen[13] oder Kindern beigelegt, und eben so wenig Göttern, wie Zeus, Poseidon, Pluton, Dionysos u. s. w. Nur an Pan[14] und Hermes[15] kann ich es ein Mal nachweisen, und vielleicht auch an Apollo[16], wenn er wirklich gemeint ist, allein nur in seiner Eigenschaft als Rinderhirt. In Betreff des Asklepios und Herakles hielt die römische Zeit an der Ueberlieferung fest. Sonst aber beschränkte sie den Gebrauch des Motivs nur auf sehr seltene Fälle und zwar fast ausschliesslich auf Gestalten der niedrigsten Kreise, wie Hirten[17], Paedagogen[18] u. s. w.; fügte jedoch auch eine neue Erweiterung hinzu, indem sie es in ihrer Weise auch auf Kinder-Gestalten übertrug[19].

Endlich bildet das Legen einer Hand auf den Rücken ein wesentliches Element des Farnesischen Motivs. Die Absicht dieser Haltung ist, sich momentan nicht nur aller Thätigkeit zu enthalten, sondern auch der ermüdeten Hand durch Anlehnen eine Erleichterung zu gewähren. Sie konnte daher nur durch Gedankenlosigkeit auch auf die linke Hand übertragen werden. Die Vor-Pheidias'sche Zeit scheint sie gar nicht angewendet zu haben. Von da an aber machten die alten Künstler bis auf die spätesten Zeiten häufigen Gebrauch von ihr, namentlich in unzäh-

[1] Z. B. Inghirami: Vasi fittili Tav. 178. 192. 246. Lenormant: Elite céramogr. To. II. Pl. 80. 97. Millingen: Vas. de Coghill Pl. 20. Dubois Maisonneuve: Intr. à l'ét. des vas. Pl. 10. 42. Raoul-Rochette: Mon. Inéd. Pl. 76. No. 7. Gargiulo: Rec. des mon. To. II. Pl. 73. Mus. Chius. Tav. 111. 175. Stephani: Antiq. du Bosph. Cimm. Pl. 50. Gerhard: Auserl. Vasenb. Taf. 270. 273. 280. 282.

[2] Auf dem attischen Relief, für welches oben S. 133. die Litteratur nachgewiesen ist.

[3] Gerhard: Auserl. Vasenb. Taf. 158.

[4] Mon. pubbl. dall' Inst. arch. To. V. Tav. 11.

[5] Lenormant: Elite céramogr. To. I. Pl. 77.

[6] Raoul-Rochette: Mon. Inéd. Pl. 41.

[7] Mus. Borb. To. XIII. Tav. 58.

[8] Dubois Maisonneuve: Introd. à l'étud. des vas. Pl. 69.

[9] Gerhard: Trinkschalen und Gefässe Taf. 12.

[10] Tischbein: Engravings To. III. Pl. 34. Minervini: Mon. di Barone To. I. Tav. 10.

[11] Mon. pubbl. dall' Inst. arch. To. II. Tav. 43.

[12] Z. B. die oben S. 158. besprochenen Silber-Münzen von Kroton, eine andere Münze von Herakleia bei Avellino: Opuscoli To. II. Tav. 4. No. 4., die Vasen-Gemälde bei Millin: Peint. des vases To. II. Pl. 41. Tischbein: Engravings To. IV. Pl. 23. Dubois Maisonneuve: Introd. à l'étud. des vas. Pl. 40. Nouv. Ann. de l'Inst. arch. Pl. 6. de Witte: Descr. des vas. p. provenant des fouilles de l'Etr. No. 99. u. s. w.

[13] Bei den wenigen Bildern, die man allenfalls so auffassen könnte, z. B. Lenormant: Elite céramogr. To. II. Pl. 66., ist nicht zu verkennen, dass nur Nachlässigkeit der Zeichnung zu Grunde liegt.

[14] Inghirami: Vasi fittili Tav. 171.

[15] Gargiulo: Rec. des mon. To. II. Pl. 53.

[16] Lenormant: Elite céramogr. To. II. Pl. 54.

[17] Z. B. Mus. Pio-Clem. To. IV. Tav. 25. Bouillon: Musée des Antiq. To. III. Basreliefs Pl. 13. Laborde: Voyage de l'Espagne To. I. Pl. 10. Guasco: Mus. Capit. Inscr. To. I. S. 119. Hiernach möchte ich auch auf dem Altar bei Raoul-Rochette: Mon. Inéd. Pl. 69. lieber einen Hirten, als Aeneas selbst voraussetzen.

[18] Z. B. Diss. della Pont. Accadem. Rom. To. X. S. 275. Tav. 2.

[19] Namentlich gehören hierher die auf Grabdenkmälern und sonst unzählige Male wiederkehrenden Bilder des Todes-Schlafs, des Eros u. s. w., welche die eine Achsel durch die umgekehrte Fackel unterstützen. Auch das Bild bei Philostratus: Imag. 7. wird so zu denken sein, nur dass da nicht die Fackel, sondern der Bogen als Stütze diente.

ligen Bildern des Eros und kaum seltener in den Darstellungen des Apollo[1]; zuweilen bei Poseidon[2] und Hermes[3] und vielleicht auch bei Ares[4]. Von Heroen pflegte man das Motiv ausser Herakles[5] vorzugsweise bei Meleager[6] und Paris[7] anzuwenden. Daran schliessen sich jedoch auch andere Heroen, wie Nestor[8], Perimedes oder Eurylochos[9], Ganymedes[10], ein Argonaut[11] und mancher, der schwer zu benennen ist[12], und häufig finden wir es auch an bestimmten oder unbestimmten Männern des wirklichen Lebens[13]. An Frauen aber ist es nur selten deutlich zu erkennen[14]. In der äusseren Form nämlich steht es dem Stemmen einer Hand in die Hüfte besonders nahe und in Folge davon haben die Vertreter des niederen, handwerksmässigen Kunstbetriebs beide Stellungen, obgleich ihnen ein ganz verschiedener Gedanke zu Grunde liegt, häufig mit einander verwechselt oder unsicher zwischen ihnen geschwankt. Und zwar gilt dies nicht nur von vielen Frauen-Gestalten, sondern namentlich auch von zahlreichen Bildern des Asklepios, dem eigentlich, wie die besseren Darstellungen beweisen, nur das Stemmen der Hand in die Hüfte zukommt. Umgekehrt aber zeigen auch einige Wiederholungen des Farnesischen Motivs die Hand nicht auf den Rücken gelegt, sodern in die Seite gestemmt[15].

Dies ist der Gebrauch, den die alten Künstler von den einzelnen Elementen des Farnesischen Motivs gemacht haben. Der Vereinigung derselben jedoch, die ich eben der Kürze wegen mit diesem Namen bezeichne, haben sie sich meines Wissens nie für einen anderen Gott, Heros oder Menschen bedient, als Herakles[16], so unbedenklich sie auch die meisten anderen,

[1] Man vergleiche z. B. eine kleine Marmor-Statue der Kaiserlichen Ermitage, die Statuen bei Clarac: Musée de sculpt. Pl. 476 b. No. 906 d. Pl. 476 d. No. 948 b. Pl. 489. No. 948. Pl. 493. No. 962., das Vasenbild bei Lenormant: Elite céramogr. To. II. Pl. 66., den geschnittenen Stein der Gall. di Firenze Ser. V. Tav. 50., den Spiegel bei Gerhard: Etrusk. Spiegel Taf. 82., die Lampen bei Passeri: Lucernae To. I. Tab. 69. 104. u. s. w.

[2] Impronte gemm. dell' Inst. arch. I, 64. und vielleicht auch auf der Portland-Vase.

[3] Mus. Pio-Clem. To. IV. Tav. agg. A und vielleicht auch Millin: Peint. des vases To. II. Pl. 20.

[4] Lenormant: Elite céramogr. To. II. Pl. 65.

[5] Nicht nur im Farnesischen Motiv und den sich daran anlehnenden Bildern, sondern auch sonst, z. B. Passeri: Lucernae To. II. Tab. 3.; Musée Pourtalès-Gorgier Pl. 9.; Müller: Pierres gr. du musée Thorvaldsen S. 101. No. 823.

[6] Ueber Gemmen siehe Stephani: Ueber einige angebliche Steinschneider S. 44., Ann. dell' Inst. arch. To. XV. Tav. agg. K., Janssen: Nederlandisch-Romeinsche Dactyliothek Suppl. II. No. 96.; über Statuen Ann. dell' Inst. arch. To. XV. Tav. agg. J. und Clarac: Musée de sculpt. Pl. 805. 806. 807. 811 a.

[7] Clarac: Musée de sculpt. Pl. 396 e. No. 664 l. Pl. 830. No. 2075. Pl. 833. No. 2077 a. Pl. 833 c. No. 2081 b.

[8] Revue arch. To. II. Pl. 40.

[9] Mon. pubbl. dall' Inst. arch. To. IV. Tav. 19.

[10] De la Chau: Cabinet d'Orleans To. I. Pl. 12.

[11] Auf der Ficoronischen Cista.

[12] Z. B. Gerhard: Vases Apuliens Pl. 10., die Münzen von Segeste bei Torremuzza: Num. Siciliae Tab. 62., wohl auch die Statuen bei Adam: Rec. de sculpt. Pl. 37. und bei Laborde: Voyage de l'Espagne To. I. Pl. 99.

[13] Hierher gehört z. B. das Vasen-Gemälde Ann. dell' Inst. arch. To. XXIV. Tav. agg. T., der Schauspieler Nikomachos Mon. pubbl. dall' Inst. arch. To. III. Tav. 31., das Grab-Relief bei Fellows: Lycia 1840. S. 198., das Wand-Gemälde Pitt. d'Ercol. To. IV. Tav. 17., die Kaiser-Statuen bei Clarac: Mus. de sculpt. Pl. 934. Pl. 2376. Pl. 940 c. No. 2404 a. und andere Statuen Ib. Pl. 861. No. 2185. Pl. 918. No. 2377 a. Pl. 970 a. No. 2492.

[14] Z. B. Aphrodite Clarac: Musée de sculpt. Pl. 632 a. No. 1422 a., Hygieia Gerhard: Uned. Bildw. Taf. 113., Hekate Dubois Maisonneuve: Introd. à l'ét. des vas. Pl. 7., Erinnys Ann. dell' Inst. arch. To. XXIII. Tav. agg. Q., Andromeda Mus. Borb. Tom. XII. Tav. 51., eine Bakchantin Zanetti: Statue di S. Marco To. II. Tav. 27.

[15] So No. 8. 35. und, wie es scheint, auch No. 50. der in Rede stehenden Reihe.

[16] Am nächsten kommen dem Motiv noch die Gestalten auf einem Gefass der Kaiserlichen Ermitage (Stephani: Antiquités du Bosphore Cimmérien Pl. 62.) und auf einem anderen des Neapler Museum (Dubois Mai-

selbst sehr individuelle und zusammengesetzte Motive für ganze Reihen verschiedener Wesen angewendet haben. Auf diese Weise haben sie am Besten gezeigt, wie deutlich ihnen der dadurch ausgesprochene Gedanke im Bewusstsein geblieben ist. Denn das Motiv ist in der That ein dem Wesen des Herakles so genau entsprechender Ausdruck, wie es deren nur für wenige andere Personen der Sage giebt. Es enthält kein Element, welches für den Herakles-Begriff unwesentlich wäre; die Elemente aber, die für ihn wesentlich sind, spricht es auch vollständig aus. Jedes andere Wesen der Sage wäre unter dieser Form selbst zu einem Herakles geworden.

Hiermit ist der durch das Farnesische Motiv ausgesprochene Gedanke vollständig bezeichnet. Was darüber hinausliegt: ob die Nothwendigkeit, nochmals zu der alten Thätigkeit zurückzukehren, wirklich wieder eintreten werde; ob also die Ruhe des Herakles nur eine vorübergehende, oder eine immerwährende sein werde; ob sie während oder am Ende seines irdischen Lebens zu denken sei, und, wenn das Erstere der Fall sein sollte, bei welcher Gelegenheit sie Statt finde; ob er noch als Heros, oder schon als Gott ruhe; durch welche weiteren Genüsse diese Ruhe etwa noch versüsst werde — von dem Allen sagt das Motiv Nichts und die Exegese sollte doch hier und in anderen ähnlichen Fällen von dem nutzlosen und nur verwirrenden Bemühen abstehen, mehr bestimmen zu wollen, als die alten Künstler selbst zu bestimmen beabsichtigten. Allerdings kürzten sie nicht selten geläufige Compositionen so ab, dass der Beschauer ein ganz bestimmtes Moment, ohne welches das Bild gar keinen Sinn giebt, hinzuzudenken genöthigt ist[1]. Allein damit hat es doch Nichts gemein, wenn man über nähere Bestimmungen entscheiden will, welche für die theoretische Vollständigkeit des künstlerischen Gedankens entbehrlich oder doch für die ästhetische Wirkung gleichgültig sind und die eben desshalb der Urheber selbst ganz unentschieden und ausserhalb des Bildes liegen lassen wollte[2].

sonneve: Introd. à l'étude des vases Pl. 46. Mus. Borb. To. V. Tav. 51.). Aber auch diese enthalten wesentliche Abweichungen, indem beide den linken Fuss nicht vorwärts, sondern zurücksetzen und an beiden der Ober-Körper sich nicht nach vorn überbeugt. Wenn aber Bilder, welche römische Kaiser unter der Gestalt des Herakles darstellen, dazu diese Form gewählt haben, so kann dies natürlich dem hier Gesagten in keiner Weise entgegenstehen.

[1] Stephani: Titul. Graec. Part. V. S. 26.

[2] Auf dieses Verhältniss hat Jahn: Archaeol. Aufs. S. 168. das bezogen, was Quintilian XII, 10, 6. von Theon sagt: «*Cura Protogenes, ratione Pamphilus ac Melanthius, facilitate Antiphilus, concipiendis visionibus (quas* φαντασίας *vocant) Theon Samius, ingenio et gratia — Apelles est praestantissimus*». Seine Worte sind: «*Theon war berühmt wegen der Kunst, durch lebendigen und kräftigen Ausdruck den Zuschauer so zu erregen, dass er auch das wahrzunehmen glaubte, was der Maler nicht mit dargestellt hatte*», und dabei beruft er sich auf das, was wir bei Quintilian VI, 2, 29. lesen: «*Quas* φαντασίας *Graeci vocant, nos sane visiones apellemus, per quas imagines rerum absentium ita repraesentantur animo, ut eas cernere oculis, ac praesentes habere videamur. Has quisquis bene conceperit, is erit in affectibus potentissimus. Hunc quidam dicunt* εὐφαντασιωτὸν *qui sibi res, voces, actus secundum verum optime finget*». Allein dem Quintilian sind demnach *visiones* oder φαντασίαι nicht, wie Jahn glaubt, ein Process im Bewusstsein des Beschauers, sondern im Geiste des Künstlers. Er will sagen, dass Theon die übrigen Maler als εὐφαντασιωτὸς d. h. durch das *sibi res, voces, actus secundum verum optime fingere* übertroffen habe; mit anderen Worten, dass er sich durch lebendige und naturgetreue Darstellung solcher Dinge hervorgethan habe, die der Künstler während der Ausführung seines Werkes nicht selbst vor Augen haben und beobachten oder sich durch Personen, die ihm als Modell dienen, im Wesentlichen ersetzen lassen kann, sondern ganz nach dem Bilde durchführen muss, welches er sich vermittelst seiner Einbildungskraft schafft. Damit stimmt auch vollkommen, was Aelian: Var. Hist. II, 44. von dem Gemälde des Theon sagt, welches einen zum

Was jedoch das einer solchen Bilder-Reihe zu Grunde liegende Motiv unentschieden lässt, darüber konnten einzelne Künstler entscheiden, indem sie es wiederholten. Am häufigsten ist dies beim Farnesischen Motiv geschehen, indem man dem Heros die Hesperiden-Aepfel in die Rechte gab und so die dargestellte Ruhe als eine endliche bezeichnete, zu welcher er nach Vollendung der ihm auferlegten Arbeiten gelangte[1]. Ob dies aber auch an dem Original-Werke der Fall war, muss ganz unentschieden bleiben. Im Wesentlichen auf dasselbe läuft es hinaus, wenn Herakles auf dem Vasen-Gemälde No. 104. und auf der in seltener Weise damit übereinstimmenden Paste No. 103. einen Oliven-Zweig in der Linken hält[2]. Offenbar ist dies (wenn auch der Herausgeber des Vasen-Gemäldes Nichts davon bemerkt hat) eben die Form, welche die Alten mit dem Namen des Ἡρακλῆς Θαλλοφόρος oder *Hercules Pacifer* bezeichneten[3]. Zu einem Friedensbringer aber konnte ein Herakles doch wohl nicht eher werden, als nachdem er alle ihm für sein Erdenleben vom Schicksal bestimmten Kämpfe glücklich beendigt hatte und so selbst zu endlichem Frieden gelangt war[4]. Auch wenn er auf No. 49. neben Dionysos vor

Kampf vorschreitenden Hopliten im höchsten Affecte (καὶ εἴπες ἂν αὐτὸν ἐνθουσιᾷν, ὥσπερ ἐξ Ἄρεος μανέντα) darstellte. Gerade Affecte entziehen sich bekanntlich vor allem Anderen der ruhigen Beobachtung des Künstlers, da sie nicht künstlich von den als Modell dienenden Personen erzeugt werden können oder doch dann in ihrer Erscheinung ganz anders ausfallen, als wahre Affecte. Darum kommt hier Alles auf eine lebendige, sich ihres Gegenstandes klar bewusste Phantasie an. Freilich sagt Jahn auch von Aelian's Worten: «*auch geht er bei seiner Schilderung offenbar darauf aus, das auszumalen, was der Beschauer durch die lebendige Malerei angeregt unwillkührlich in seiner Vorstellung ergänzt, ohne es auf dem Gemälde zu erblicken*». Allein ich muss gestehen, dass ich von Aelian nicht das Geringste angedeutet finden kann, was nicht nothwendig in dem Gemälde selbst hätte zu sehen sein müssen, ausser dass er mit ein paar Worten auch der angreifenden Feinde gedenkt, die er aber gerade so unbestimmt lässt, wie Theon selbst, wie die entsprechenden Münzen, wie der Borghesische Fechter und viele andere Kunstwerke. Von den beiden anderen bekannten Gemälden dieses Künstlers haben wir keine genauere Beschreibung, doch sind ihre Vorwürfe der Art, dass auch sie dem Theon leicht Gelegenheit geben konnten, seine Meisterschaft in der genannten Beziehung zu bewähren.

[1] Siehe oben S. 147. Nicht ohne Interesse ist es zu sehen, wie das späteste Alterthum hierüber dachte. Suidas sagt unter dem Worte Ἡρακλῆς: Τοῦτον φιλόσοφον ἱστοροῦσι καὶ γράφουσι δορὰν λέοντος φοροῦντα· καὶ ῥόπαλον φέροντα καὶ γ΄ μῆλα κρατοῦντα· ἅπερ τρία μῆλα νικήσαντα τὸν πολυποίκιλον τῆς πονηρᾶς ἐπιθυμίας λογισμὸν διὰ τοῦ ῥοπάλου τῆς φιλοσοφίας ἀφελέσθαι ἐμυθολόγησαν, ἔχοντα περιβόλαιον φρόνημα ὡς δορὰν λέοντος. Καὶ οὕτω φονεύσας τῷ ῥοπάλῳ τὸν δράκοντα τῆς ἐπιθυμίας ἀφείλετο τὰ τρία μῆλα, ὅ ἐστι τὰς τρεῖς ἀρετάς, τὸ μὴ ὀργίζεσθαι, τὸ μὴ φιλαργυρεῖν καὶ τὸ μὴ φιληδονεῖν. Διὰ γὰρ τοῦ ῥοπάλου τῆς καρτερικῆς ψυχῆς καὶ τῆς δορᾶς τοῦ θρασυτάτου καὶ σώφρονος λογισμοῦ ἐνίκησε τὸν ἰὸν τῆς φαύλης ἐπιθυμίας, φιλοσοφήσας ἄχρι θανάτου.

[2] Die fast vollkommene Uebereinstimmung dieser beiden Bilder ist um so beachtenswerther, je seltener Compositionen der Vasen-Gemälde auf geschnittenen Steinen wiederkehren. Die Paste war lange vor dem Vasen-Gemälde bekannt, ist aber bei der Erklärung des letzteren unbenutzt geblieben.

[3] Corp. Inscr. Gr. No. 5985. Εὐχὴ Ἡρακλῇ Θαλλοφόρῳ, ἱερῷ, εὐακούστῳ Λ. Κορνήλιος etc. *Herculi pacifero, invicto, sancto sacrum voto suscepto L. Cornelius* etc. Ueberdies sind die römischen Münzen des Lucius Verus, Postumus, Probus, Diocletian und Maximian zu vergleichen, welche den Herakles stehend, einen Zweig in der Hand, mit der Beischrift: *Herculi Pacifero* darstellen und die Worte Virgils: Aen. VIII, 116.:

«*Paciferaeque manu ramum praetendit olivae*».

In dieser Form würde auch der Hercules Olivarius zu denken sein, wenn sich dieses Beiwort wirklich, wie Preller: Regionen S. 194. meint, nicht auf den Aufstellungsort, sondern auf die Form der Darstellung beziehen sollte.

[4] Auch Hermes ist hier ohne Zweifel dem Herakles in seiner Eigenschaft als pacifer (Ovid: Metam. XIV, 291.) beigesellt. In dem Vasen-Gemälde reicht er dem Herakles den Becher zur σπονδή dar, auf der Paste hält er den Geldbeutel in der Rechten. Herakles aber wurde wohl nur darum zu einem Friedensbringer, weil man ihn als deus agrestis (Jahn: Archaeol. Beitr. S. 62.) zu denken gewohnt war, nach der auch von Ovid: Fast. I, 704. bestätigten Wahrheit:

«*Pax Cererem nutrit, pacis alumna Ceres*».

einem Altare steht und die Opfer zu erwarten scheint, die ihm und dem engbefreundeten Weingott etwa von der Frömmigkeit ihrer Anhänger dargebracht werden möchten, so kann man nur an die Ruhe denken, zu welcher er nach Beendigung aller irdischen Mühen gelangte; und dasselbe gilt von der Münze No. 84., wo wir einen Priester schon mit dem Opfer beschäftigt sehen. Denn dass da, wie auf den meisten Kaiser-Münzen, unter der Gestalt des Herakles der römische Kaiser selbst zu verstehen sein wird, ist hier gleichgültig.

Hingegen ist das Farnesische Motiv offenbar zur Darstellung einer nur momentanen Ruhe in den Bildern benutzt, welche die Auffindung des jungen Telephos vorführen (No. 62. 67. 105.)[1]. Auch die Gemme No. 102. stellt gewiss einen bestimmten Moment des irdischen Lebens des Herakles, mithin auch nur eine vorübergehende Ruhe, dar. Allein ich bekenne, dass mir das Bild im Uebrigen noch unverständlich ist, wenn sich auch mit einiger Gewaltsamkeit leicht mehr als eine Erklärung vorbringen liesse. Dass die Frau eine personificirte Oertlichkeit sei, ist nicht unwahrscheinlich. Die Sphinx hinter ihr scheint unter dieser Voraussetzung auf die Thebe hinzuweisen. Allein was hat der erwachsene Herakles in Theben mit einer Schlange zu thun? Und was ist das für ein Gegenstand, der von der Frau in der Rechten gehalten wird und auch im Abdruck nicht deutlich zu erkennen ist? Wollte man aber an die Lernaeische Schlange, an die am Sangarios, an den Drachen der Hesperiden u. s. w. denken und darnach die Frau benennen, was will dann die Sphinx neben ihr[2]? Wenn Herakles in den Bildern No. 11. 26. 29. 50. 84. und wohl auch No. 64. der in Rede stehenden Reihe, wie in zahlreichen anderen, die Keule auf einen Stierkopf stemmt, so könnte man die Ruhe verstehen wollen, durch welche er sich nach der Bändigung des Kretischen Stiers erholte. Allein wenn gleich dieser Stierkopf ursprünglich wohl so gemeint gewesen sein mag, so war doch diese Bedeutung zu der Zeit, aus welcher diese Werke stammen, längst zu der einer gewöhnlichen Unterlage für die Keule des Herakles abgeschwächt, deren die Künstler bedurften, weil diese nicht füglich von der Achsel bis zur Erde reichen konnte. Am deutlichsten tritt dies an den Darstellungen der Melpomene hervor, welche nicht selten der von Herakles entlehnten Keule auch jenen Stierkopf beifügen. Bei No. 64. aber ist diese Annahme auch der Hesperiden-Aepfel wegen nöthig, welche Herakles zugleich in der Hand hält, und bei No. 84. desshalb, weil er da schon die Opfer entgegennimmt, welche man ihm darbringt. Wenn endlich Libanios das Farnesische Motiv des Löwenfells wegen gar auf die Ruhe bezog, welche dem Herakles nach Besiegung des Nemeischen Löwen zu Theil ward, so bedarf dies keiner Widerlegung.

Die Ruhe des Herakles ist natürlich, eben weil es Herakles ist, der ruht, in allen diesen Bildern die Ruhe eines Siegers. Manche Künstler haben dies jedoch noch besonders hervorge-

[1] Die Statue No. 23. gehört natürlich nicht hierher, da hier die Gruppe des Telephos und der Hirschkuh gar nicht zu einem Bilde mit dem Herakles vereinigt, sondern nur als tektonischer Schmuck für die Basis der Statue benutzt ist.

[2] Eben so wenig kann jetzt Etwas über die Münze No. 47. bestimmt werden. Vor Allem müsste durch Untersuchung eines gut erhaltenen Exemplars festgestellt werden, was eigentlich darauf zu sehen ist.

hoben, indem sie sein Haupt mit einem Kranz (No. 5. 6. 7. 8. 105.) oder Bande (No. 85. 104.) schmückten oder auch eine Nike hinzufügten, die ihn auf einer Säule stehend oder in der Luft schwebend bekränzt (No. 42.). Auch die beigefügten Inschriften: *Virtus Augusti* (No. 89. 91. 96. 97.), *Virtus Augg.* (No. 99.), *Virtus Cari Invicti Aug.* (No. 95.), *Virtus equitum* (No. 93.), *Virtuti Augusti* (No. 88. 90. 92.) und *Virtuti Herculis* (No. 100.) zeigen, wie allgemein man in diesem Bilde die Ruhe als eine Errungenschaft siegreicher Tapferkeit betonte. Andere Beischriften (No. 45. 85. 98. 101.) heben dies zwar nicht so ausdrücklich hervor, fussen jedoch natürlich auch auf derselben Vorstellung.

Wenn die Keule an der Statue No. 6. mit Weinreben umwunden ist, so kann es nicht zweifelhaft bleiben, dass dadurch auf die bakchischen Freuden hingewiesen werden soll, welche die Ruhe des Herakles versüssten. Wesentlich dasselbe ist es, wenn sich ihm auf No. 49. der eng befreundete Dionysos beigesellt. Ueber die Statue No. 18. kann man sich zwar kein End-Urtheil bilden, ohne sie selbst gesehen zu haben. Allein durch den hiernach feststehenden Einfluss der Vorstellung bakchischer Genüsse auf die Behandlung des Farnesischen Motivs überhaupt und durch die Analogie des schon oben angeführten Vasen-Gemäldes wird es gar nicht unwahrscheinlich, dass diese Statue dem Herakles in der That sileneske Züge verleiht. Auch wird es nun nicht zu gewagt erscheinen, wenn ich das Schwein der Statue No. 23. in dem oben [1] besprochenen Sinne auffasse. Die Deutung auf den Erymanthischen Eber hat auch Zoega [2] zurückgewiesen und wenn Herakles an dem Torlonia'schen Sarkophag, der alle Zwölf-Thaten darstellt, in dem Bilde, welches dem Abholen der Hesperiden-Aepfel gilt, die Keule auf einen Schweinskopf stellt [3], so ist es auch offenbar, dass der Erymanthische Eber nicht gemeint sein kann.

Köcher und Bogen (No. 7. 11. 50. 85. 105.) sind natürlich für den Gedanken ganz gleichgültige Zuthaten und nur gewählt, um in verschiedener Weise das Gleichgewicht der Massen herzustellen. Die Schlangen, welche sich zwei Mal (No. 86. 87.) neben dem in einem Tempel aufgestellten Bilde erheben, sind ohne Zweifel nicht nur als dem Herakles auch sonst [4] gegebene Begleiterinnen, sondern in diesem Falle zugleich auch als Tempelhüterinnen gedacht [5]. Der Vorstellungs-Kreis endlich, aus welchem die Uebertragung dieses Bildes in die Knaben- (No. 13. 25. 30. 34. 36.) oder Eros-Form (No. 37.) hervorging, bedarf nach der schon gegebenen umständlichen Darlegung [6] keiner weiteren Erläuterung.

Dass das Original, welches dieser langen Reihe von Kunstwerken zu Grunde liegt, eine Statue und zwar eine Einzel-Statue war, kann nicht ernstlich bezweifelt werden. Der für die aufrecht stehende, nackte, männliche Einzel-Statue zulässigen Motive giebt es eine so geringe

[1] S. 117.

[2] Bassirilievi di Roma To. II. S. 112.

[3] Die Abbildung bei Vitali: Marmi nel palazzo di Torlonia To. II. No. 2. giebt den Kopf allerdings als einen Stierkopf wieder, im Text S. 10. aber wird er ausdrücklich als «*testa di porco*» bezeichnet.

[4] Siehe oben S. 130.

[5] Siehe oben S. 64.

[6] Siehe oben S. 96.

Anzahl, dass es höchst wunderbar wäre, wenn gerade ein Motiv, das den an eine solche Statue zu stellenden und so schwer zu erfüllenden Forderungen mit seltener Vollständigkeit entspricht, gar nicht in diesem Sinne geschaffen wäre, sondern zunächst entweder mit anderen Figuren eine statuarische Gruppe gebildet hätte, oder von der Malerei oder dem Relief ausgegangen wäre. Ja dass das Motiv überhaupt nie in statuarischer Ausführung mit anderen Figuren zu einer Gruppe vereinigt worden sei, kann man wohl mit aller Zuversicht behaupten, da es ein dem Gedanken, wie der Form nach so geschlossenes Ganze bildet, dass jeder Versuch dieser Art misslingen müsste. Sehen wir doch unter den 105 hier zusammengestellten Wiederholungen nur die Münzen No. 42. 47. 49. 62. 67. 84., die Gemmen No. 102. 103. und die Gemälde No. 104. 105. dieses Bild des Herakles mit anderen Figuren in Verbindung bringen, keine aber in einer Weise, welche den Anforderungen an eine statuarische Gruppe irgendwie genügen könnte. Denn selbst von dem Bilde auf No. 62. und 67. würde der Fels mit dem Adler, durch deren Vermittlung allein die Composition zu einem abgerundeten, wenn auch nur malerischen, Ganzen wird, von der statuarischen Behandlung nicht wieder gegeben werden können und schwerlich dürfte diese irgend ein anderes Mittel besitzen, um die kleine Gruppe der Telephos und der Hirschkuh mit dem gewaltigen Heros so zu verbinden, dass nicht nur der Natürlichkeit und Ungezwungenheit der Anordnung, sondern auch allen den Forderungen Genüge geleistet würde, durch deren Erfüllung allein die geschlossene Einheit und Abrundung einer statuarischen Gruppe möglich wird[1]. Wollten wir aber auch den unwahrscheinlichen Fall setzen, dass das Farnesische Motiv zunächst für ein Relief oder Gemälde componirt worden sei, so würde doch wenigstens keine der vorliegenden Combinationen mit weiteren Figuren

[1] Dies ist der wichtigste Grund, wesshalb Jahn's (Arch. Aufs. S. 162.) Meinung, dass zu den Füssen der Farnesischen Statue die Gruppe des Telephos und der Hirschkuh angebracht gewesen sei, nicht zulässig ist. Als Einzel-Statue ein Meister-Werk, wird sie ihres Haupt-Werths beraubt, sobald man sie als Glied einer Gruppe denkt, da sie ein so streng abgeschlossenes Ganze bildet, dass sie mit einem zweiten Gliede gar nicht zu der Einheit einer Gruppe verschmelzen kann. Dazu kommt aber noch, dass Herakles nicht gerade vor sich nieder, sondern merklich seitwärts blickt und dass das, was von der Basis der Statue antik ist, die Annahme, dass sie sich ursprünglich um so vieles weiter nach vorn erstreckt habe, als es bei dieser Voraussetzung nöthig sein würde, durchaus nicht unterstützt. Unbegreiflich ist, was wir Nouv. Ann. de l'Inst. arch. To. I. S. 60. lesen: «*l'Hercule Farnèse, dont les regards, dirigés vers la terre, semblent montrer qu'il faisait partie d'un groupe où figuraient Thélèphe, la biche sa nourrice, et peut-être les autres figures indiquées dans la peinture d'Herculanum*». Um einzusehen, wesshalb sich diese übrigen Figuren statuarisch gar nicht zu einer Gruppe mit der Farnesischen Statue vereinigen lassen, braucht man doch eben noch kein Kenner zu sein. Die neuste Meinung (Welcker: Denkm. Th. I. S. 452 ff.) ist, dass der Farnesische Herakles als Gegenstück zu der unter dem Namen der Farnesischen Flora bekannten Statue zu dienen bestimmt gewesen sei. Allein wollte man sich auch die durch Nichts unterstützte, nur dieser Ansicht zu Gefallen aufgestellte Hypothese einer Hebe einen Augenblick gefallen lassen, so würde es doch Niemand entgehen, dass beide Statuen selbst jeden Scheins von Responsion in ihren Motiven entbehren; dass in ihrem Stil nicht das Geringste vorhanden ist, was die Annahme eines gemeinsamen Urhebers unterstützte, und dass die angebliche Hebe um nicht weniger, als zwei Neapolitanische Palmen grösser als Herakles, also nach einem ganz anderen Maasstab gearbeitet ist. Denn die Frau kann in zusammengehörenden Kunstwerken wohl etwas kleiner, gewiss aber nie grösser, als der Mann sein, und wenn man dies etwa hier damit entschuldigen wollte, dass Hebe Göttin, Herakles nur Heros sei, so würde einzuwenden sein, dass Herakles mit Hebe erst als Gott zusammentrifft.

den Eindruck machen, als ob das Motiv zunächst um einer dieser Combinationen willen geschaffen sei. Nicht einmal von der Composition auf No. 62. und 67. kann man dies sagen, wenn diese auch nicht so deutlich, wie die übrigen, erkennen lässt, dass die Figur des Herakles von anders woher entlehnt und dorthin nur übertragen ist. Auf der Münze No. 49. aber stehen Herakles und Dionysos neben einander, ohne in ihrer Handlung oder auch nur in der äusseren Form irgend eine Wechselbeziehung zu einander zu bekunden. Auf den Münzen No. 42. und der Gemme No. 102. ist die Beziehung nur eine einseitige, da zwar die Handlung der Nike und wohl auch die jener unbestimmten Frau durch Herakles bedingt wird, nicht aber auch umgekehrt die des Herakles durch die Frau und die Nike. Nur auf der Münze No. 84., der Paste No. 103. und dem Gemälde No. 104. hat in der That die Wechselbeziehung der dargestellten Personen einen entsprechenden Ausdruck gefunden. Allein dies ist nur dadurch erreicht, dass das Farnesische Motiv eine wesentliche Abänderung erlitten hat, indem Herakles das Haupt nicht mehr senkt, den Blick nicht mehr auf den Boden, sondern nach der ihm gegenübergestellten Person hin richtet. Am Handgreiflichsten aber giebt sich diese Entlehnung der Figur des Herakles von anderswoher in dem Herculanischen Gemälde No. 105. zu erkennen. Dieses hat bekanntlich, was das Colorit und die Zeichnung der übrigen Figuren betrifft, höchst anerkennungswerthe Vorzüge; allein man hat über den Lobeserhebungen, mit denen man diese guten Eigenschaften überhäuft hat, ganz vergessen, auch die Mängel zu bemerken, namentlich das Widersinnige, welches in der Figur des Herakles liegt. Er steht in einer Stellung tiefster Ruhe mit dem ganzen Körper von der im Vordergrund angebrachten Gruppe des Telephos und der Hirschkuh hinweg, fast ganz nach dem Hintergrund hin gewendet, während ihn eine Flügel-Figur auf jene Gruppe aufmerksam macht und dadurch nöthigt, seinen Kopf in der angestrengtesten Weise über die Schulter mehr rückwärts, als seitwärts zu wenden. Da nun offenbar das ganze Gemälde der Auffindung und Betrachtung des Thelephos von Seiten des Herakles gilt, so enthält schon diese Anordnung im Allgemeinen einen Widerspruch. Denn entweder hat Herakles diese Stellung entschiedener Ruhe erst eingenommen, nachdem und weil er den Telephos erblickt hat und sich nun seiner Betrachtung ruhig hingeben will, und dann war es das einzig Natürliche, dass er sich mit dem g a n z e n Körper, nicht in so gezwungener Weise nur mit dem Kopfe nach ihm hin wendete. Oder er ist (so unwahrscheinlich dies auch sein würde) bis zu der Stelle, auf welcher wir ihn stehen sehen, vorgeschritten, weil er Telephos gar nicht bemerkt hat, und nimmt ihn eben erst in dem dargestellten Moment in Folge des Winkes wahr, den er von jener Flügel-Figur erhält. Dann ist gar nicht abzusehen, wie sich sein Körper in dem vorgeführten Moment schon in einer Stellung tiefer Ruhe befinden kann. Aber auch die Einheit seiner Körper-Haltung selbst ist durch einen zweiten, nicht geringeren Widerspruch zerstört, indem man trotz der angestrengten Wendung des Kopfs nach rückwärts doch das Legen der rechten Hand auf den Rücken beibehalten hat. Denn das Letztere ist nur so lange natürlich, als Herakles den Kopf, wie in dem unveränderten Farnesischen Motiv, im Wesentlichen vor sich hin richtet. Sobald aber Jemand veranlasst wird, den

Kopf über die linke Schulter in so angestrengter Weise, wie hier, nach rückwärts zu wenden, so bewegt sich nothwendig die rechte Schulter weiter nach vorn und die rechte Hand entfernt sich in Folge davon unwillkührlich vom Rücken. Die Vereinigung beider Elemente giebt der Stellung eine unerträgliche Härte und Gezwungenheit. Zu Widersprüchen dieser Art aber kommt nur derjenige, der ein Motiv nicht selbstständig für eine grössere Composition schafft, sondern es, da er seinen Werth im Allgemeinen fühlt, anderswoher entlehnt und gewaltsam in das eigene Bild zwängt.

Auch dass das Original wenigstens aus dem dritten Jahrhundert v. Chr., möglicher Weise jedoch selbst aus einem der beiden vorhergehenden stammte, ist nicht zu bezweifeln. Denn dass zwei der erhaltenen Copieen, das Vasen-Gemälde No. 104. und die Münze No. 39., bis zum zweiten oder dritten Jahrhundert v. Chr. zurückreichen, ist mehr als wahrscheinlich. Ueber das Gemälde braucht man kein Wort zu verlieren; in Betreff der Münze genügt es zu erinnern, dass sie, wenn auch die Stadt selbst, der sie angehört, nicht mit Sicherheit bestimmt werden kann, doch wohl mit Recht allgemein einer der unteritalischen Städte zugeschrieben worden ist, von denen der grössere Theil um den Beginn des ersten punischen Kriegs zu münzen aufhörte. Hieran schliessen sich der Zeit nach zunächst die Silber-Münzen von Herakleia in Bithynien No. 42., von denen wenigstens so viel mit Bestimmtheit behauptet werden kann, dass sie vor der Eroberung durch die Römer geschlagen sind; der Denar des Q. Caecilius Metellus Pius Scipio No. 83.; dann das Wand-Gemälde No. 105. und die Lampe No. 37., die beide in Herculanum ausgegraben sind und mithin dem ersten christlichen Jahrhundert angehören werden. Wenigstens ist für die Annahme eines höheren Alters kein Grund vorhanden. Von den übrigen Copieen stammen gewiss nur sehr wenige aus dem ersten christlichen Jahrhundet, kein einziges aus einer früheren Zeit. Fast alle gehören dem zweiten und dritten Jahrhundert n. Chr. an. Bei den Münzen, welche mit den Bildern römischer Kaiser versehen sind, ist eine Ungewissheit gar nicht möglich. Allein auch bei den übrigen vier Münzen No. 40. 41. 43. 44. lassen uns Stil und Buchstabenformen wenigstens darüber keinen Augenblick im Ungewissen, dass auch sie erst in der Kaiser-Zeit geschlagen sind, und dasselbe dürfte leicht von den Statuen, Reliefs und Gemmen eingeräumt werden. Nur in Betreff der Farnesischen Statue selbst wird ein näheres Eingehen auf die Frage nach der Verfertigungs-Zeit nicht überflüssig sein. Denn wenngleich sie schon von den Einen mehr oder weniger entschieden der römischen Zeit zugeschrieben worden ist, so ist sie doch auch von Anderen gar bis gegen die Zeit Alexanders des Grossen zurückversetzt worden.

Auf ihre Inschrift braucht man dabei nicht einmal ein besonderes Gewicht zu legen, obgleich auch diese nicht nur durch die allgemeinen Formen der Buchstaben, sondern auch durch die Art, in welcher sie geschnitten sind, namentlich durch die geringe Praecision und Gewandtheit, so wie durch die Proportionen der einzelnen Linien auf römische Zeit hinweist. Der Stil der Statue reicht schon allein aus, um jeden Zweifel an ihrer Verfertigung in der Zeit der römischen Kaiser zu beseitigen; ja ich glaube nicht zu weit zu gehen, wenn ich es als sehr wahrscheinlich bezeichne, dass sie erst der Zeit nach Hadrian ihre Entstehung verdankt. Aller-

dings giebt sich selbst beim ersten Blick eine äusserst tüchtige Kenntniss des menschlichen Körpers, ein sorgsamer und doch nicht ängstlicher Fleiss, die strengste Consequenz in der Durchführung, und nirgends das leiseste Zeichen von unsicherem Schwanken in der Auffassungsweise der Form kund[1]. Allein diese Auffassungsweise der Form enthält auch eben so wenig irgend eine Spur von frischer Unmittelbarkeit. Sie ist durchaus manierirt; ja sie trägt eine Manier zur Schau, welche nach dem ganzen Gange der alten Kunst erst nach Hadrian aufkommen konnte und aufgekommen ist[2]. Dies dringt sich auf, was man auch an der Statue schärfer in das Auge fassen mag, die einzelnen Muskeln, Adern, Knochen oder Fleischmassen; die Linien und Flächen, in welche sie die Behandlung gegliedert hat; die Art der Verbindung, welche zwischen diesen Statt findet; was dabei betont oder was verwischt ist. Ich hebe nur ein paar besonders fassliche Einzelheiten hervor.

Dass man sich bei der Bearbeitung des Marmors schon zeitig des Bohrers bedient hat, ist bekannt. Wir haben eine ausdrückliche Ueberlieferung darüber[3], und die Aeginetischen Sculpturen, so wie die vom Parthenon liefern ausser anderen die Belege dazu. Von einer Benutzung desselben aber zur Ausführung des Haars liegen, so weit meine Erfahrung reicht, keine Spuren vor, welche über den Beginn der christlichen Zeitrechnung zurückreichten. Und selbst damals geschah dies zunächst, bis zur Zeit des Antoninus Pius, nur in sehr bescheidener Weise. Selbst damals waren die gebräuchlichsten Arten das Haar zu behandeln, wie z. B. jene so charakteristische, die man fast an allen in Pompeji und Herculanum gefundenen Marmor-Werken bemerkt, oder die nicht weniger eigenthümliche, die zur Zeit Hadrian's fast allgemein verbreitet war, noch von der Art, dass sie eine Anwendung des Bohrers gar nicht zuliessen. Gebrauchte man ihn aber zu diesem Zweck, so geschah es immer nur an wenigen, tiefer liegenden Stellen und die Spuren davon verwischte man so viel, als möglich, wieder, indem man die Linien und Flächen nachher sorgfältig mittelst des Meisels und der Feile mit einander verband, und darauf bedacht war, ihnen trotz der bei der ersten Anlage benutzten Bohrers doch allen möglichen Schwung und Fluss zu geben. Ganz anders verfuhr man seit der Zeit des Antoninus Pius. Wie man sich damals überhaupt bei der Auffassung der Formen in den verschiedensten Extremen bewegte, so suchte man auch etwas darin, alle einzelnen Haar-Massen durch tiefe Bohrer-Furchen zu trennen und zu unterhöhlen, deren Kanten hart und unvermittelt stehen zu lassen, durch kühne, scharfe Schnitte und Zerrissenheit der Massen Effect hervorzubringen, und namentlich in die Spitzen der einzelnen Locken tiefe Bohrer-Löcher zu setzen. Auch diese Manier

[1] Nur die Behandlung des Rückens steht nicht im Einklang mit der der übrigen Theile. Einige erfahrene Künstler, namentlich Fogelberg, in dessen Gesellschaft ich das Original wiederholt in allen Einzelheiten durchgemustert habe, erblicken darin eine moderne Ueberarbeitung. Möglich bleibt es jedoch auch, dass nur eine ursprüngliche Vernachlässigung zu Grunde liegt, die dadurch veranlasst wurde, dass die Statue bestimmt war, in einer Nische aufgestellt zu werden. Des Folgenden wegen bemerke ich, dass ich bei der Untersuchung der Statue eine Leiter benutzen und so alle Theile, namentlich auch den Kopf, vollkommen genau kennen lernen konnte.

[2] Auf römische Zeit weisen auch die im Verhältniss zum Oberkörper kurzen Beine hin.

[3] Paus. I, 26, 7. Ὁ δὲ Καλλίμαχος — οὕτω σοφίᾳ πάντων ἐστὶν ἄριστος ὥστε καὶ λίθους πρῶτος ἐτρύπησε.

lässt natürlich, wie die Kunst-Werke jener späteren Zeiten beweisen, noch eine Menge Abstufungen und Schattirungen zu. Allein wie dies Verfahren auch im Einzelnen modificirt werden mochte, es war überhaupt nicht eher möglich, als nachdem die Kunst im Ganzen auf jenem Standpunkt angekommen war, den wir sie seit Antoninus Pius einnehmen sehen, und damit stimmt überein, was uns nur von Kunst-Werken aus dem Alterthum geblieben ist. Will man also den Farnesischen Herakles, an welchem diese Manier schon deutlich und scharf ausgesprochen vorliegt, einer früheren Zeit zuschreiben, so hat man wenigstens alle bisherige Erfahrung gegen sich.

Nicht weniger mannigfaltig sind die Weisen, in welchen man zu verschiedenen Zeiten das Auge zu bilden pflegte. Namentlich zeigt der Augapfel, von der Seite gesehen, in den Werken aus der Blüthe-Zeit der alten Kunst eine ganz oder doch fast ganz gerade Linie, die nicht senkrecht, sondern sehr schräg gerichtet ist, so dass der obere Endpunkt bedeutend weiter vorliegt, als der untere. Die Augen-Lieder springen weit vor und sind in entschieden markirte Flächen und Linien mit lebendigem Schwung und mit scharfen Kanten und Winkeln gefasst. Je weiter aber die Entstehungs-Zeit des einzelnen Marmor-Werks von jener Blüthe-Zeit der Kunst entfernt ist, um so mehr nähert sich zunächst jene schräge Linie des Augapfels der senkrechten Richtung. Noch später geht sie immer mehr aus einer geraden in eine krumme über, zunächst nur mit leichterer, allmählich mit immer entschiedener Markirung der Krümmung. Endlich hören auch die Augen-Lieder immer mehr auf, weit vorzuspringen und in schwunghafte und scharf begränzte Linien und Flächen gefasst zu sein; sie werden matt geschlitzt und liegen in flacher, schlaffer Form auf dem mechanisch der Natur nachgebildeten Oval des Augapfels auf. Es kann natürlich Niemand einfallen, Alles bestimmen zu wollen, was jemals einzelne Künstler im Widerspruch mit der allgemeinen Geistes-Richtung ihrer Zeit vorgenommen haben mögen. So viel aber ist gewiss, dass der Augapfel des Farnesischen Herakles jene Linie, welche man sieht, wenn man ihn von der Seite betrachtet, schon so gekrümmt zeigt, und die Augen-Lieder schon so stumpf und ohne allen Schwung gebildet sind, wie dies zum anerkannten Princip der Formen-Auffassung erst seit Antoninus Pius wurde [1]. Und dazu kommt noch eine andere Eigenthümlichkeit in der Bildung des Auges, welche dieselbe chronologische Gränze zieht: die Bezeichnung des Augensterns durch einen vertieften Punkt und Ring [2].

Es ist schon längst von Anderen bemerkt worden, dass eine Bezeichnung desselben durch

[1] In den Werken aus der Zeit Hadrians finden wir auch hierin, wie in Allem, was die Auffassungsweise der Form betrifft, im Verhältniss zu den der Zeit nach unmittelbar vorausgehenden eine wesentliche Besserung; nicht als ob damals die künstlerische Kraft wirklich wieder im Wachsen begriffen gewesen wäre, sondern weil man mit Eifer die Werke aus der Blüthe-Zeit der hellenischen Kunst studirte und nachahmte. Aber freilich konnte ein solches künstliches Aufhalten der Kunst auf dem unvermeidlichen Wege nach abwärts nur bewirken, dass dieser Weg später um so schneller zurückgelegt wurde.

[2] Auch die Bezeichnung und sorgsame Durchbildung der Augenbraunen weist auf römische Zeit hin. Jedoch kann ich den Zeitpunkt, in welchem diese Mode aufkam, nicht näher bestimmen, da ich bei der Durchmusterung der grösseren Massen von Originalen darauf nicht besonders geachtet habe. Am Farnesischen Herakles beruht allerdings der Theil über dem rechten Auge auf moderner Restauration, allein die Bezeichnung der Braune findet sich an der linken Seite Statt, die vollständig antik ist.

eine Vertiefung irgend einer Form an Marmor-Werken nicht vor der Zeit der römischen Kaiser vorkommt. Unter allen den Hunderten und Tausenden von Köpfen in Marmor, die der römischen Zeit vorausgehen, an Grabdenkmälern, Anathemen, Tempelschmuck u. s. w., habe ich, so weit ich sie selbst gesehen habe, nur den alten Grabstein im Museum von Neapel[1] gefunden, an dem es scheinen kann, als sei der Augenstern etwas vertieft. Allein auch da ist dies nicht völlig sicher; was man sieht, könnte wohl auch nur von einer späteren Verletzung herrühren. Die Bezeichnung durch Farbe hingegen war allerdings schon in den ältesten Zeiten gewöhnlich, wie ausser anderen die Selinuntischen Sculpturen beweisen. Auch wurde der Augenstern an Bronz-, Gold- und Silber-Arbeiten, an Münzen und Gemmen schon lange vor dem Beginn der christlichen Zeitrechnung nicht selten durch eine Vertiefung angegeben. Allein hier handelt es sich nur um Marmor-Werke und nur um die Bezeichnung durch eine Vertiefung und dies wurde, wenn es auch vielleicht schon im ersten christlichen Jahrhundert in einzelnen Fällen vorgekommen sein mag, doch erst unter der Regierung von Antoninus Pius vorherrschende Sitte[2]. Sieht man z. B. die zahllosen auf uns gekommenen Kaiser-Büsten durch, so wird man finden, dass jene Vertiefung der Augensterne an den Büsten der Kaiser bis Hadrian in der Regel, hingegen an denen des Antoninus Pius und der folgenden Kaiser nur in äusserst seltenen Fällen fehlt. Dass sie aber überhaupt auch an Büsten der älteren Kaiser vorkommt, ist natürlich leicht dadurch zu erklären, dass diese nach Hadrian gefertigte Copieen älterer Werke sind, die sich hierin der Mode ihrer Zeit bequemt haben. Thatsachen dieser Art, von denen zwar keine für sich allein zwingend ist, die aber doch in ihrem Zusammenhang deutlich genug die Regierungs-Zeit des Antoninus Pius als die Zeit erkennen lassen, in welcher diese Mode aufkam, lassen sich in grosser Zahl nachweisen. Von einem besonderen Gewicht ist es, dass an den Figuren des Titus-Bogen in Rom, so weit man sie ohne Hülfe von Leitern oder Gerüsten hinreichend genau unterscheiden kann, keine Spur einer solchen Bezeichnung zu entdecken ist; dass zu Folge der in dem Gebäude der Accademia di S. Luca in Rom aufbewahrten Gyps-Abgüsse der Reliefs der Trajan-Säule an jenen zahllosen Gestalten ganz dasselbe Statt findet, und dass wir an keinem einzigen der Marmor-Werke, deren Verfertigung in der Zeit Hadrian's keinem Zweifel unterliegen kann, diese Bezeichnung der Augensterne finden, während sie an der Basis der Säule des Antoninus Pius im Vatican nicht fehlt[3] und an den zahllosen Figuren der Säule des Marc

[1] Raoul-Rochette: Monum. Inéd. Pl. 63. No. 1.

[2] Wesentlich zu demselben Resultat ist auch der Bildhauer Wagner, gegenwärtig der erste Kenner der Antike, durch seine Beobachtungen gekommen. Er sagt im Kunstblatt 1824. S. 383. «*Erst unter dem Tiberius scheint* »*dieser Kunstgebrauch seinen Anfang genommen zu haben.* »*Zur Zeit der Antonine und der nachfolgenden Imperatoren hingegen war es allgemeine Sitte, wie die Bildsäulen* »*und Büsten aus dieser Zeit zur Genüge beweisen*».

[3] An dem geflügelten Jüngling sowohl, als an dem anderen, welcher den Campus Martius darstellt, ist die Bezeichnung angebracht, bei der Roma ist sie weggelassen. Die übrigen Köpfe sind zu sehr zerstört. Die Reliefs von dem sogenannten Triumphbogen des Marc Aurel (Rossini: Gli archi trionfali Tav. 47—49.) sind zu dieser Untersuchung nicht brauchbar, da sich aus dem, was Rossini beigebracht hat, ergiebt, dass es ganz unsicher ist, wem der Bogen eigentlich galt, ob er wirklich antik, oder nur aus antiken Fragmenten verschiedenen Ursprungs zusammengesetzt war, und ob, selbst wenn er antik war, alle dahin gerechneten Basreliefs wirklich dazu gehört haben. Die vier im Hofe des Senatoren-Palastes eingemauerten

Aurel regelmässig angebracht ist. Auch ist es von Bedeutung, dass ich bei einer im Jahre 1844 vorgenommenen Durchsicht aller menschlichen und thierischen Köpfe, welche sich an den aus Herculanum und Pompeji in das Museum von Neapel gebrachten Marmor-Statuen, -Büsten, -Hermen und -Reliefs finden (und deren Zahl ist bekanntlich sehr gross), fast keinen einzigen mit vertieften Augensternen gefunden habe. Allerdings nur fast keinen einzigen[1]. Allein die

Reliefs, die beiden auf der Treppe desselben Palastes befindlichen, und das im Palazzo Torlonia aufbewahrte zeigen wenigstens in ihrem gegenwärtigen Zustande eine wesentlich verschiedene Behandlung, sind auf das Mannigfachste restaurirt und zwar sammtlich in der Voraussetzung, dass der Bogen dem Marc Aurel galt, so dass man von dem gegenwärtigen Bestande nicht auf ihre ursprungliche Bestimmung schliessen darf. Namentlich sind an den vier Reliefs im Hofe des Senatoren-Palastes fast alle freistehenden Theile, besonders die Köpfe (die hier regelmassig die Augensterne vertieft zu haben scheinen) modern. An dem Relief in Palazzo Torlonia scheint wenigstens der Kopf des Kaisers aufgesetzt und fremd zu sein. Er stellt allerdings den Marc Aurel dar, hat auch vertiefte Augensterne, allein an allen ubrigen Kopfen ist Nichts davon zu bemerken. An den beiden Reliefs auf der Treppe des Senatoren-Palastes hat nur die Figur der Flügel-Frau diese Bezeichnung. Wie viel aber von den Köpfen antik sein mag, lasst sich ohne Anwendung einer Leiter nicht bestimmen.

[1] Eine Vertiefung der Augensterne haben nur folgende Werke:

1. Corridor der Götter-Bilder. Herakles Statue mit der Zahl 143 und der Bezeichnung *E* (d. h. Herculanum) versehen.

2. Corridor der Kaiser-Bilder. Unbekannte jugendliche Buste, No. 207., *E*. Der Custode versicherte mir jedoch, dass sie in Pompeji gefunden sei.

3. Zimmer der farbigen Marmore. Tisch, unter welchem ein Fisch-Weib, No. 172., *P* (d. h. Pompeji). Gargiulo: Recueil des Monumens To. I. Pl. 47. Gerhard: Neapels antike Bildwerke S. 72. No. 212 c. giebt keinen Fundort an.

4. Zimmer des Atlas. Büste, angeblicher Periander, No. 403., *E*. Von der schwarzen Farbe, von welcher Hr. Gerhard: a. a. O. S. 99. No. 334. spricht, ist Nichts zu sehen, wohl aber sind die Augensterne vertieft.

5. Zimmer des Atlas. Büste, angeblicher Sextus Empiricus, No. 432., *E*. Gerhard: a. a. O. S. 104. No. 361. bezeichnet sie vielmehr als Farnesisch. Die Augensterne bestehen aus tiefen Bohrerlöchern, die ohne Zweifel zur Aufnahme von farbigen Steinen bestimmt waren.

6. Nebenzimmer der Vase. Medusen-Haupt, No. 11., *P*. Gerhard: a. a. O. S. 133. No. 505. giebt die Herkunft gar nicht an.

7. Nebenzimmer der Vase. Relief No. 12., *P*. Gerhard: a. a. O. S. 138. No. 517. kennt die Herkunft nicht.

Endlich will ich noch erwahnen, dass ich in meinen Papieren einer Herculanischen Statue (Gerhard: a. a. O. S. 18. No. 44.) einmal beigeschrieben finde, Augensterne seien nicht, das andere Mal sie seien zu erkennen, ohne dass ich bestimmen könnte, welche Angabe die definitive ist. Auf keinen Fall kommt Etwas darauf an, da der Kopf der Statue fremd ist. Allein auch bei No. 2. und 5. wird die Herkunft aus Pompeji oder Herculanum durch den Widerspruch der Angaben, bei No. 3. 6. 7. dadurch unsicher, dass Hr. Gerhard Nichts davon erfahren hatte; bei allen aber durch die Unzuverlässigkeit jener Angaben überhaupt, die mir auch von Avellino ausdrucklich eingeraumt wurde. Ueberdies bleibt zu Folge anderer Analogieen selbst die Annahme möglich und einer durch so massenhafte Belege unterstutzten Sitte gegenüber nicht ganz unwahrscheinlich, dass das eine oder andere dieser Werke nicht bei der Verschuttung jener Städte selbst, sondern erst später unter die Erde gekommen und so in neuerer Zeit dort mit ausgegraben sei. Das könnte man auch von einem Hermes-Kopf glauben, der, ursprünglich zu einer Statue oder Herme gehorend, ohne diese im Jahre 1832 in Herculanum gefunden wurde und sich gegenwartig in der Kaiserlichen Ermitage befindet. Die Augensterne sind durch eine allerdings nur ganz schwache Vertiefung bezeichnet. Hierbei muss auch davor gewarnt werden, dass man nicht, wie so oft geschieht, Alles, was in irgend einer baulichen Anlage eines Kaisers gefunden wird, der Zeit desselben zuschreibe, als ob solche Anlagen nie in späterer Zeit noch weitere Verschonerungen erhalten hätten. Denn ohne Zweifel ruhrt es nur daher, dass man z. B. auf dem Forum Trajan's in Rom, oder in der Villa Hadrian's bei Tivoli auch einzelne mit einer Vertiefung der Augensterne versehene Marmor-Werke gefunden hat; dass die Pferde- und Panther-Kopfe an dem Sarkophag in Palazzo Farnese in Rom, der aus dem Grabmal der Caecilia Metella stammt und schon durch die gewundenen Canneluren und seine übrige tektonische Anlage seine Entstehung nach Hadrian deutlich bekundet, damit versehen sind. Das Urtheil aber über Werke, wie die angebliche Pompejus-Statue in Palazzo Spada, die Dioskuren auf Monte Cavallo u. s. w. hat sich nach einem solchen Gesetz, nicht dieses nach jenem zu richten.

wenigen Beispiele des Gegentheils lassen noch ausweichende Erklärungen zu, sind meistens zu unsicher und ihrer Zahl nach gegenüber jener Masse entgegenstehender Belege zu gering, als dass ihnen irgend ein Gewicht beigelegt werden könnte, da ja ohnehin Niemand würde behaupten wollen, dass dieser Gedanke überhaupt keinem Künstler vor Antoninus Pius in den Sinn gekommen wäre, sondern nur, dass diese Bezeichnung erst seit jener Zeit zu einer allgemein angenommenen Sitte wurde. Bei der Farnesischen Statue aber einen so ausserordentlichen Fall anzunehmen muss man um so mehr Bedenken tragen, je entschiedener auch alle übrigen Eigenthümlichkeiten der Behandlung auf dieselbe Zeit hinweisen.

Der Einwand endlich, den man selbst von achtungswerther Seite machen hört, dass die Statue ganz den Eindruck eines Originals mache und darum älter sein müsse, als alle übrigen Wiederholungen desselben Motivs, beruht auf der Zweideutigkeit des Ausdrucks: *Original*. Was man einer Statue ansehen kann, ist eben nicht mehr oder weniger, als die Einheit in den Principien der Formen-Auffassung, die Sicherheit, mit welcher sie bei allen Einzelheiten durchgeführt sind, oder das Gegentheil; nicht aber, ob das Motiv entlehnt sei, oder nicht. Ist jene Einheit und Sicherheit unzweideutig ausgesprochen, so folgert man mit Recht daraus, dass die Behandlung vollkommen selbstständig, das Werk in diesem Sinne ein Original sei. Dies schliesst aber gar nicht aus, dass der künstlerische Gedanke selbst einem Anderen abgeborgt ist, wie ja auch z. B. die meisten Werke Thorwaldsens, deren Motive von der Antike entlehnt sind, nur in diesem Sinne Originale sind.

Jener Schluss ist also auch bei der Farnesischen Statue ganz ungerechtfertigt und man wird es hiernach wohl als ausgemacht ansehen dürfen, dass sie erst unter den römischen Kaisern; als sehr wahrscheinlich, dass sie erst nach Hadrian gefertigt ist, um so mehr, als es gar nicht an Werken dieser späten Zeit fehlt, die sich in der Behandlung ganz wohl mit ihr messen können. Ich erinnere nur an eine berühmte Büste desselben Kaisers, in dessen Thermen die Farnesische Statue gefunden ist. Auch sie ist mit der Farnesischen Sammlung in das Museum von Neapel gekommen[1] und kann daher bequem mit der Statue in allen Einzelheiten verglichen werden. Dabei erkennt man leicht, dass in der That in beiden Werken die Auffassungs- und Behandlungs-Weise der Form im Ganzen wie im Einzelnen, beim Haar, beim Auge, bei den übrigen Fleisch-Theilen ganz auf denselben Principien fusst. Man bemerkt keine anderen Verschiedenheiten, als die, welche dieselben Principien bei verschiedenen Künstlern und bei einem verschiedenen Maasstab immer annehmen werden. Winckelmann meinte zwar, dass man zu Caracalla's Zeit wohl eine solche Büste, aber nicht eine ganze Statue dieser Art zu verfertigen im Stande gewesen sei. Allein eine solche Behauptung müsste selbst dann sehr gewagt erscheinen, wenn es auf eine neue Composition ankäme. Wenn es sich aber nur um die Wiederholung eines älteren Motivs handelt, so müssen doch wohl zur Behandlung der übrigen Körper-

[1] Winckelmann: Werke Th. V. S. 269. 593. Th. VI, 2. S. 382. Gargiulo: Recueil des monumens To. I. Pl. 37. Gerhard: Neapels antike Bildwerke S. 51. No. 170.

Theile die Kenntnisse und Fertigkeiten ausreichen, ohne die auch eine Büste jener Art nicht zu Stande kommen konnte.

In geographischer Beziehung vertheilen sich die Wiederholungen des Farnesischen Motivs so, dass die, welche der christlichen Zeitrechnung vorausgehen, Herakleia in Bithynien (No. 42.) und Italien (No. 39. 83. 104.) angehören und zwar finden wir die beiden ältesten der letzteren (No. 39. 104.) in Unter-Italien, die darauf folgende (No. 83.) in Rom. Unter den Kaisern sehen wir das Bild vor Allem in Rom in Statuen, auf Münzen u. s. w. mit seltenem Eifer immer von Neuem wiederholt; auf den Münzen, wie die Beischriften beweisen, gewöhnlich so, dass unter dieser Form der regierende Kaiser zu verstehen ist. Zwei Mal (No. 86. 87.) findet es sich dort auch inmitten eines Tempels als Cultus-Bild. Im griechischen Mutterland und in den östlich gelegenen Ländern begegnen wir ihm fast ausschliesslich auf Münzen, namentlich solcher Städte, die von Rom aus Colonieen empfangen hatten[1] oder von dort aus überhaupt erst gegründet worden waren[2] und solcher Kaiser, von denen es schon von anderwärts her bekannt ist, dass sie es vorzugsweise liebten, mit Herakles identificirt zu werden[3], wie Nero No. 45., Domitian No. 46. 47., Hadrian No. 48. 49., Antoninus Pius No. 50., Commodus No. 55., Caracalla No. 63—67., Gallien No. 79—81., Maximian No. 82. Es ist also wohl deutlich, dass das Bild auch auf den griechischen Münzen mit Ausnahme derer von Herakleia vielleicht stets aus Rücksicht auf den regierenden Kaiser gewählt war[4], und dass es diese Städte erst von Rom aus zu einer Zeit empfangen hatten, als man dort in Folge der Vorliebe der Kaiser für Herakles angefangen hatte, einen besondern Werth darauf zu legen[5].

In Betreff des Originals wird man hiernach vermuthen dürfen, dass es, wenn auch vielleicht aus einer der Haupt-Schulen des griechischen Mutterlandes hervorgegangen, doch unmittelbar nach seiner Vollendung entweder nach Herakleia in Bithynien oder in eine Stadt Unter-Italiens versetzt worden war. Von da mag es um die Mitte des ersten Jahrhunderts v. Chr. nach Rom, und zwar zunächst in den Besitz des Q. Caecilius Metellus Pius Scipio gekommen und dann, wenn die Münzen No. 86. 87. dem Original selbst gelten[6], in einem Tempel als Cultus-Bild verwendet worden sein. Die allgemeine Aufmerksamkeit aber zog es

[1] Korinth No. 51. 53. 56. 63. 68. 74., Patrae No. 45. 52. 54., Megara No. 57., Parion No. 81., Germa No. 62. 67., Alexandria Troas No. 78.

[2] Nikopolis No. 71. 73. 75.

[3] De Witte: Revue numism. 1844. S. 334. ff. 1845. S. 266 ff. Piper: Mythologie der christlichen Kunst Th. I. S. 133 ff.

[4] Bald weil der regierende Kaiser sich mit Herakles zu identificiren pflegte, so dass das Bild den Kaiser selbst in der Form des Herakles darstellen sollte, bald weil jener diesen besonders verehrte. Am deutlichsten ist das Letztere bei den zahlreichen unter Septimius Severus geschlagenen Münzen No. 56—62., da dieser bekanntlich einen grossen Tempel zu Ehren des Herakles und Dionysos als «*di auspices*» erbaute.

[5] Daraus ergiebt sich, dass die Meinung Hrn. Rathgeber's: Bull. dell' Inst. arch. 1840. S. 75., dem Bild der Münzen von Parion No. 81. liege die von Plinius: Hist. Nat. XXXIV, 78. erwähnte Herakles-Statue zu Grunde, jeder Wahrscheinlichkeit entbehrt.

[6] Dass das Bild hier verkehrt ist, und das an der linken Seite zeigt, was an der rechten sein sollte, kann natürlich hier so wenig stören, als an zahlreichen ähnlichen Wiederholungen.

auch dort erst dann auf sich, als die Kaiser, die den Herakles besonders verehrten und sich mit ihm zu identificiren pflegten, anfingen, dabei dieses ausdrucksvolle Motiv zu bevorzugen.

Kam es aus Herakleia, so kann man kaum daran zweifeln, dass eben jene Herakles-Statue zu verstehen ist, welche Cotta bei der Eroberung dieser Stadt im Jahre 69 v. Chr. von da nach Rom brachte. Memnon[1] sagt von ihr: Καὶ δὴ καὶ τὸν Ἡρακλέα τὸν ἐκ τῆς ἀγορᾶς ἀνῄρει, καὶ σκευὴν αὐτοῦ τὴν ἀπὸ τῆς πυραμίδος, πολυτελείας, καὶ μεγέθους καὶ δὴ καὶ ῥυθμοῦ καὶ χάριτος καὶ τέχνης οὐδενὸς τῶν ἐπαινουμένων ἀπολειπομένην. Ἦν δὲ ῥόπαλον σφυρήλατον ἀπέφθου χρυσοῦ πεποιημένον, κατὰ δὲ αὐτοῦ λεοντῆ μεγάλη ἐκέχυτο· καὶ γωρυτὸς τῆς αὐτῆς μὲν ὕλης, βελῶν δὲ γέμων καὶ τόξου. Πολλὰ δὲ καὶ ἄλλα καλὰ καὶ θαυμαστὰ ἀναθήματα ἔκ τε τῶν ἱερῶν καὶ τῆς πόλεως ἀφελὼν ταῖς ναυσὶν ἐγκατέθετο. Wenn sich αὐτοῦ in den Worten: κατὰ δὲ αὐτοῦ λεοντῆ u. s. w. wirklich nicht auf Herakles, sondern, wie es scheint, auf ῥόπαλον bezieht, so liegt darin ein sehr deutlicher Hinweis auf das Farnesische Motiv. Auch steht der Köcher nicht im Wege, da wir diesen auch an anderen Wiederholungen dieses Motivs hinzugefügt finden. Unerklärt bleibt dann nur, wie Q. Caecilius Metellus darauf kam, diese Statue durch seinen Legaten Eppius auf einem Denar abbilden zu lassen. Kam das Original aber aus Unter-Italien, so giebt uns Cicero[2] Nachricht von einer Statue, die hierher gezogen werden könnte. Durch ihn erfahren wir, dass sich unter den von Verres aus Sicilien nach Rom entführten Kunst-Schätzen auch eine Bronze-Statue befand, die den Herakles darstellte, von Myron gefertigt sein sollte und ursprünglich in der Privat-Capelle des Hejus in Messana aufgestellt war. Ihr ehemaliger Besitzer kam bei dem Process des Verres nach Rom und forderte seine Statuen zurück. Auch verlor Verres bekanntlich seinen Process und musste an Sicilien eine bedeutende Summe bezahlen[3]. Dass er aber auch nur eins der geraubten Kunst-Werke wieder herausgegeben habe, davon erfahren wir Nichts. Hingegen wissen wir, dass er viele der von allerwärts her zusammengeschleppten Kunstschätze in Rom an verschiedene für ihn wichtige Personen theils verlieh theils verschenkte, um so der ihm drohenden Gefahr zu entgehen[4]. Ja dass gerade diese Statue in Rom zurückgeblieben ist, wird mehr als wahrscheinlich, durch die Angabe des Plinius[5]: (Myron fecit) «*Herculem qui est apud circum maxumum in aede Pompei Magni*». Sillig[6] (und dies ist ihm noch neuerdings nachgesprochen worden) warnt zwar davor, dass man nicht beide Angaben auf eine und dieselbe Statue beziehe. Allein es ist gar nicht abzusehen, warum man dies nicht thun soll. Wir sehen denselben Künstler, denselben Vorwurf, dasselbe Material, wenigstens für eine gewisse Zeit dieselbe Stadt; muss man da nicht beide

[1] Cap. 52. S. 78. ed. Orelli.

[2] Verr. II, 4, 4. «*Erat apud Heium sacrarium* «*magna cum dignitate in aedibus, a majoribus traditum,* «*perantiquum, in quo signa pulcherrima quattuor summo* «*artificio*». § 5: «*ex altera parte Herculem, egregie factum* «*ex aere; is dicebatur esse Myronis, ut opinor; et certe.* «*Item ante hos deos erant arulae, quae cuivis sacrarii* «*religionem significare possent*».

[3] Drumann: Geschichte Roms Th. V. S. 324. 328.

[4] Cicero: Verr. II, 1. c. 19. § 31. c. 20. § 54. II, 4. c. 16. § 36. Drumann: Geschichte Roms Th. V. S. 268 f. 321.

[5] Hist. Nat. XXXIV, 57.

[6] Catalogus artificum S. 286.

Erwähnungen auch auf eine und dieselbe Statue beziehen, so lange zwei verschiedene durch gar Nichts angezeigt sind? Dann gewinnen wir aber für die Statue des Hejus die weitere Kenntniss, dass sie später in einem Tempel des Herakles aufgestellt war, den Pompejus der Grosse am Circus Maximus erbaute[1]. Nimmt man nun dazu, dass eben jener Metellus, der den oft erwähnten Denar schlagen liess, der Schwiegervater von Pompejus war, und dass gerade die Meteller zu den von Verres aus gutem Grunde mit Geschenken besonders reichlich bedachten Personen gehörten[2]: wer sollte da nicht auf den Gedanken kommen, dass Verres die Statue des Hejus zunächst dem Q. Caecilius Metellus Pius Scipio übergeben hatte; dass dieser sie, um sich nach Art der damaligen Grossen Roms mit seinem Kunst-Besitz zu brüsten, auf einem von ihm geschlagenen Denar abbilden liess und sie später ihrer früheren Bestimmung gemäss seinem Schwiegersohn als Schmuck für den von diesem erbauten Tempel überliess[3]? Die Urheberschaft des Myron würde freilich selbst so noch immer sehr problematisch bleiben. Bei Statuen, welche nie öffentliches, sondern Privat-Eigenthum waren; erst in römischer Zeit aus dem Dunkel einer Privat-Capelle hervorgezogen wurden und zu allgemeinerer Anerkennung gelangten; überdies bis dahin einer Sammlung angehörten, welche nur die in römischer Zeit unvermeidlichen Namen Polyklet, Myron und Praxiteles aufzuweisen hatte: bei solchen Statuen kann die Kritik nie zu vorsichtig sein. Diese Namen waren einmal für die römische Zeit, was die *Raphaels*, die *Tizian's* u. s. w. der heutigen Sammler sind.

Soll man sich aber für eine dieser beiden gewiss nicht ganz unbegründeten Annahmen entscheiden, so wird man es wohl als ungleich wahrscheinlicher anerkennen müssen, dass die Kolossal-Statue, welche die reiche Bithynische Stadt ihrem Schutz-Heros zu Ehren auf öffentlichem Markte aufstellte, ein Original-Werk war, als dass dies bei der Statue der Fall war, mit welcher ein einfacher Bürger seine kleine Privat-Capelle schmückte. Dies leitet auf die Vermuthung, dass die Statue in Herakleia in der That das Original war, welches wir suchen; die des Hejus aber eine Copie eben dieser Statue. Original und Copie wären demnach fast zu gleicher Zeit nach Rom gekommen und hätten die Römer zuerst mit dieser Darstellungs-Weise des Herakles, die ein Jahrhundert später so allgemeinen Anklang finden und von Rom aus nach allen Seiten hin verbreitet werden sollte, bekannt gemacht. Auch rührte vielleicht das Kunstwerk, welches ursprünglich jene blühende Stadt Klein-Asiens schmückte, von Myron her und eben dies veranlasste die Behauptung, dass die Copie im Besitz des Hejus selbst ein Werk dieses Meisters sei. Plinius aber nannte bei seiner Aufzählung der Arbeiten des Myron nur die

[1] Becker: Topographie S. 477.

[2] Asconius S. 174. ed. Orelli: «*Nam aedili atque praetori Hortensio et item Metellis rapta ex provinciis signa ad ornandum forum et comitium commodaverat Verres*».

[3] Bekanntlich liefern die römischen Familien-Münzen zahlreiche Beispiele dafür, dass die Vornehmen Roms bedeutende Kunstwerke ihres Besitzes auf den von ihnen geschlagenen Denaren abbilden liessen. Man vergleiche z. B. einen bekannten Denar mit dem Namen des Plancus (Riccio: Monete delle antiche famiglie Tav. 37. No. 12.) und Plinius: Hist. Nat. XXXV, 108. «*Nicomachus Aristaei filius ac discipulus pinxit raptum Proserpinae, quae tabula fuit in Capitolio in Minervae delubro supra aediculam Iuventatis; et in eodem Capitolio, quam Plancus inperator posuerat, Victoria quadrigam in sublime rapiens*». Panofka: Zur Erklärung des Plinius S. 15.

letztere, weil nur diese unter dessen Namen nach Rom gekommen war. Dies Alles wird freilich nur zu ungewiss bleiben; allein es dürften doch so die unzureichenden Andeutungen, die uns über den Ursprung einer so bedeutenden Schöpfung antiker Kunst geblieben sind, wenigstens in einen Zusammenhang gebracht sein, der mit dem gewöhnlichen Lauf der Dinge im Einklang steht.

Als Schmuck von Grabdenkmälern tritt Herakles, wie schon bemerkt wurde, nur um der Nutzanwendung willen auf, die der Beschauer auf sich selbst und sein eigenes Schicksal nach dem Tode davon machen; um des Trostes willen, den er in dem Gedanken an die dem Herakles als Lohn für seine Erden-Mühen gewährte endliche Ruhe und die damit verbundenen Genüsse finden sollte. Je allgemeiner man in römischer Zeit gewohnt war, Tröstungen dieser Art in dem Gräber-Schmuck zu suchen und zu finden, um so sicherer konnten die Künstler darauf rechnen, dass der Beschauer, auch wenn er nicht jedes einzelne Element dieses Gedankens ausdrücklich ausgesprochen finden sollte, doch das fehlende unwillkührlich ergänzen werde. Bald haben sie daher nur die Zwölf-Thaten als Inbegriff aller dem Herakles auf Erden beschiedenen Mühen und Anstrengungen dargestellt, und es dem Beschauer überlassen, die daraus hervorgegangene endliche Beseeligung und die Nutzanwendung für den Menschen selbst hinzuzudenken. Bald haben sie dem Auge nur den dem Herakles jenseits gewährten Lohn vorgeführt, in der Voraussetzung, dass sich der Beschauer dabei auch der auf Erden vorausgegangenen Mühen und Leiden erinnern werde, durch welche allein ein so hoher Lohn errungen werden konnte. Bald zeigen sie uns in den Bildern der letzteren Art den Herakles als thätigen Theilnehmer des wilden, bakchischen Thiasos, und verwischen dadurch mehr oder weniger den Begriff der Ruhe; bald stellen sie diese als Haupt-Moment in den Vordergrund.

Den ersten Platz unter den letzteren Grabdenkmälern nimmt ein schöner Sarkophag-Deckel des Vaticanischen Museum's ein[1]. Er stellt den Herakles gelagert dar und ist durch die Lebendigkeit der Composition überhaupt, besonders aber durch die Entschiedenheit von Interesse, mit welcher Herakles als Mittelpunkt, ja als Gebieter des ganzen bakchischen Thiasos hingestellt ist. Das Ganze besteht aus zwei übereinander angebrachten Streifen und die Mitte des obersten wird von Herakles eingenommen, der in der einen Hand die Keule, in der anderen den Skyphos auf seine Löwenhaut hingestreckt liegt und den langen bakchischen Zug, der vor ihm, wie vor seinem Meister, vorüberzieht, zu mustern scheint.

Andere Grabdenkmäler stellen ihn dar, wie er sitzend der ihm nach langen Mühen gewährten Ruhe geniesst. Dahin gehört zunächst ein Pompejanisches Grabmal[2]. An einem Eck-Pfeiler der umfassenden und mit mannigfachem Schmuck versehenen Anlage sehen wir Herakles, wie er ruhig sitzend in der oben[3] besprochenen Weise seine Keule mustert. Von bakchischen oder aphrodisischen Genüssen findet sich keine Andeutung. Jedoch lehrt das neben

[1] Mus. Pio-Clem. To. I. Tav. 33. Pistolesi: Il Vaticano descritto To. V. Tav. 19. Bunsen: Beschreibung Roms Th. II, 2. S. 164. No. 98.

[2] Millin: Descr. des tombeaux decouv. à Pompéi Pl. 5. No. 7. Mazois: Ruines de Pompei To. I. Pl. 26.

[3] S. 151.

dem Heros angebrachte Horoskop[1], dass seine Ruhe nicht als ein gewöhnliches Ereigniss des täglichen Lebens, sondern mit Bezug auf Leben und Sterben gewählt ist. Das daran aufgehängte Schwert soll wohl auf die ritterlichen Eigenschaften hinweisen, die den im Grabe Ruhenden auszeichneten. Ob ein anderes Bildwerk[2] aus sehr später Zeit ein eigentliches Grab-, oder ein anderweitiges Ehren-Denkmal sei, kann zwar nicht mit Sicherheit entschieden werden, da die Inschrift nur aus ungenügenden Abschriften bekannt ist und jetzt grösstentheils verwischt zu sein scheint; allein eben die bakchischen Darstellungen machen das Erstere wahrscheinlicher. An der Vorderseite sehen wir Dionysos, wie er unter Epheu-Ranken stehend sich von einer Bakchantin aus einem Rhyton Wein in einen Kantharos einschenken lässt, während an der einen Nebenseite ein Satyr, an der anderen Silen unter Weinranken erscheint. Ausserdem sind an der Vorderseite im Hintergrunde in sitzender Stellung die beiden Freunde des Dionysos hinzugefügt, einer Seits Herakles mit Keule und Skyphos, anderer Seits Hermes mit Kerykeion und Geldbeutel, und an dem untersten Theile ein Altar zwischen zwei Schlangen, offenbar ein Bild eben dieses Altars, den es schmückt. Die Schlangen sind die schon oben[3] erwähnten gewöhnlichen Hüterinnen von Heiligthümern, Grabmälern und Wohnhäusern, denen wir auch in Pompeji allerwärts begegnen. Der Gedanke ist wesentlich derselbe, wie da, wo an diesem Theile des Grabdenkmals[4] ein Hund angebracht ist, der, wie sonst im Atrium der Wohnhäuser[5], an der Kette liegt. Das wichtigste Denkmal von dieser Art aber ist ein ovaler Sarkophag, der sich früher im Palast Altemps in Rom befand und gegenwärtig eine der schönsten Zierden der reichen Kunst-Sammlung bildet, mit welcher unser hochverdienter Präsident, Graf Uwaroff, sein Schloss Poretsch bei Moskau geschmückt hat. Wegen aller Einzelheiten verweise ich auf die beredte Schilderung, welche der kunstsinnige Besitzer selbst in unserem Bulletin[6] gegeben hat, und erinnere nur zur Unterstützung meiner Auffassung als Sarkophag an das berühmte, in allem Wesentlichen übereinstimmende Monument des Vaticanischen Museum, in welchem noch bei der Auffindung zwei Skelette vorhanden waren[7]. Diese wannenartige Form, die wir auch sonst noch oft den Sarkophagen in späterer Zeit gegeben sehen, mag mit den an das künftige Leben geknüpften materialistischen Hoffnungen zusammenhängen, sei es dass sie von der Wein-Kelter entlehnt war, sei es dass sie an das warme Bad erinnern sollte, welches man auch dort zu finden hoffte[8].

Die dritte Bilder-Gruppe stellt Herakles in aufrechter Stellung ruhend dar. Ein Relief-

[1] Siehe oben S. 111.

[2] Beger: Hercules Ethnic. Tab. 20. Bouillon: Musée des mon. To. III. Autels Pl. 5. Clarac: Musée de sculpt. Pl. 134. 135. Inghirami: Mon. Etruschi To. VI. Tav. N 3. Wieseler: Denkmaler Th. II. No. 374.

[3] S. 64.

[4] Barfoli: Gli antichi sepolcri Tav. 89.

[5] Mus. Borb. II, 56. Petron 29.

[6] To. IX. S. 113ff. Mélanges Gréco-Romains To. I. S. 121 ff. Vergl. Winckelmann: Werke Th. II. S. 693.

[7] Mus. Pio-Clem. To. IV. Tav. 29. Bunsen: Beschreibung Roms Th. II, 2. S. 133.

[8] Uebrigens übergebe ich hier den zuletzt bei Raoul-Rochette: Mon. Inéd. Pl. 7. abgebildeten Sarkophag, da mir das, was Raoul-Rochette darauf gesehen haben will, so ausserordentlich erscheint, dass ich nicht daran glauben kann, ohne es mit eigenen Augen gesehen zu haben.

Fragment der Matteischen Sammlung[1], welches offenbar mit einem zweiten an demselben Ort befindlichen[2] zusammengehört, kann ich nur für den Rest eines grossen Sarkophags halten. Es zeigt drei Bogen und in jedem einen ruhig stehenden Herakles. Das mittelste Bild ist eine Wiederholung des Farnesischen Motivs, von dem es nur in so weit abweicht, als Herakles die Löwenhaut über den Kopf gezogen hat. Es soll im Allgemeinen die Vorstellung des Ausruhens nach den Anstrengungen eines bewegten Lebens aussprechen, während das zweite durch die Hesperiden-Aepfel, wenn diese antik sind, die Beendigung aller Aufgaben, das dritte durch ein Füllhorn oder grosses Rhyton die Genüsse betont, welche jene Ruhe versüssen. Ohne diese Breite wird derselbe Gedanke an einem Cippus[3] ausgesprochen, wo Herakles dargestellt ist, wie er mit den Hesperiden-Aepfeln und der Keule in den Händen ruhig steht. Die unentschiedene Haltung des Heros giebt zwar dem Begriff der Ruhe keinen genügenden Ausdruck, allein, was der Künstler sagen wollte, kann in diesem Zusammenhang nicht zweifelhaft beiben. Auffallend ist der Platz, der einem Medusen-Haupt im Rücken des Herakles angewiesen ist. Dennoch ist es wohl auch hier nichts Anderes, als an unzähligen anderen Grabdenkmälern: ein Sinnbild des Todes-Schreckens[4], und nur darum nicht, wie sonst, im Mittelpunkt der Guirlande angebracht, weil es dann durch den vorstehenden Herakles ganz verdeckt worden wäre. Das merkwürdigste Denkmal dieser Art aber ist das Fragment einer Sarkophag-Platte, welches ich noch im Palast Mattei in Rom vorfand[5]. Ihrem Urheber genügte weder die Vorstellung einer endlichen Ruhe, noch die der damit verbundenen bakchischen Freuden; er hat den Herakles dargestellt, wie er, selbst in einen Gott verwandelt, in den Kreis der Olympischen Götter aufgenommen ist und sich auch dort, allein unter allen Göttern, am Rebensaft labt. Er sowohl als die übrigen sind als Eroten gebildet. Die beiden äussersten an jeder Seite beruhen, wie ich mich überzeugt habe, auf moderner Restauration. Antik jedoch sind die vier, welche den mittleren Raum einnehmen: Ares mit der Lanze, Dionysos, wie es scheint, mit dem Thyrsos, Zeus mit dem Donnerkeil und zwischen diesen beiden Herakles, durch das Löwenfell und den Skyphos in der linken Hand zur Genüge kenntlich.

Am meisten liebte man es den Herakles als Theilnehmer des wilden bakchischen Thiasos, namentlich des indischen Triumphzuges darzustellen[6]. Bald tritt er da neben Dionysos als Anführer auf, bald spielt er nur die Rolle eines einfachen, wenn auch in anderer Weise besonders hervorgehobenen, Mitglieds. Als Anführer sehen wir ihn entweder auf einem und dem-

[1] Monum. Mattheiana To. III. Tab. 4, 2.

[2] Monum. Mattheiana To. III. Tab. 2, 2.

[3] Bartoli: Gli antichi sepolcri Tav. 89.

[4] Stephani: Antiq. du Bosph. Cimm. Pl. 73.

[5] Monum. Mattheiana To. III. Tab. 14, 1. Bunsen: Beschreibung Roms Th. III, 3. S. 524.

[6] Den Begriff des Triumphes hervorzuheben, dient ausser den Gefangenen und anderen Elementen auch die weibliche Gestalt mit dem Tropaeon, die wir auf No. 1. 2. (wo sie falsch restaurirt ist) 4. 10. 15. des folgenden Verzeichnisses finden. Sie ist ohne Zweifel Nike zu nennen, obgleich sie ungeflügelt ist. Denn dass man diese Göttin auch ausserhalb ihres Cultes in Athen ungeflügelt dachte und bildete, erweist ausser den beiden schon früher bekannten Bildern (Millingen: Ancient coins Pl. 2. No. 2. De Witte: Catalogue Durand No. 307. = Catalogue Magnoncour No. 41.) gegenwärtig auch das von Minervini: Bull. Napol. Nuov. Ser. To. I. Tav. 3. veröffentlichte Vasen-Bild durch beigefügte Namens-Inschrift.

selben Wagen mit Dionysos (No. 1. des folgenden Verzeichnisses), oder auf einem besonderen (No. 2.) fahren, während der niedere bakchische Tross seine beiden Gebieter in wilder Lust umschwärmt. Im zweiten Falle mischt er sich unter die Fussgänger, zeichnet sich aber da fast stets vor den übrigen Theilnehmern theils durch seine Stellung im Bilde aus, indem er entweder gerade die Mitte desselben einnimmt (No. 3. 11. und wahrscheinlich auch No. 7.) oder dem Dionysos am anderen Ende des Schwarms als Gegenbild entspricht, theils dadurch, dass er allein unter allen Gefährten trunken taumelt und von anderen unterstützt werden muss[1]. Die schwere Keule kann er schon meistens nicht mehr selbst tragen, sondern lässt sie sich bald von einem Satyr (No. 3.), bald von einem Satyr-Kind (No. 14.), bald von einem anderen Knaben (No. 4. 10.) mühsam nachschleppen. Selbst der gewaltige Skyphos, den er in einigen Bildern (No. 4. 7. 14.) noch in der Hand hält, ist ihm in anderen (No. 3. 9.) schon entfallen. Bald trägt er einen dicken Kranz um den Hals (No. 3. 8. 9. 11.) bald hält er ihn in der Hand (No. 3. 14.). Taumelnd greift er noch nach einer vor ihm stehenden Maenade (No. 3. 4. 9. 14. 15. 16.)[2] und ein paar Mal (No. 3. 15.) scheint das aphrodisische Element auch noch durch einen Löwen in seiner Nähe angedeutet zu sein. Es ist offenbar, dass es den Urhebern dieser Bilder vor Allem darauf ankam, den Tod als einen zum Lohn für die Mühen des Lebens gewährten Schlaf der Trunkenheit erscheinen zu lassen. Herakles, das Vorbild des Menschen überhaupt, ist hier Träger ganz desselben Gedankens, den wir anderwärts durch einen Knaben oder Eros[3], oder durch den Weingott selbst[4] ausgesprochen fanden. Nur ist hier eben dadurch, dass Herakles gewählt ist, dieser Schlaf zugleich als ein Lohn für vorausgegangene Anstrengungen und Leiden bezeichnet[5].

Die mir bekannten Grabdenkmäler dieser Art sind die folgenden:

*1. Rom, Vatican, Fragment einer Sarkophag-Platte. Mus. Pio-Clement. To. IV. Tav. 26. Inghirami: Mon. Etruschi To. VI. Tav. O 5. Bunsen: Beschreibung Roms Th. II, 2. S. 196. No. 23.

2. Sarkophag-Platte der Bedford'schen Sammlung. Woburn Abbey Marbles Pl. 6.

*3. Neapel, Museo Borbonico, Sarkophag. Gerhard: Unedirte Bildw. Taf. 112. No. 1. Neapels Bildw. S. 58. No. 191.

*4. Rom, Capitol, Sarkophag-Platte. Mus. Capitol. To. IV. Tab. 63. Bunsen: Beschreibung Roms Th. III, 1. S. 184. No. 41.

*5. Rom, Vatican, Fragment. Bunsen: Beschreibung Roms Th. II, 2. S. 49. No. 149.

[1] Nur auf No. 6. 10. 13. 15. ist der Begriff des Hinsinkens in einen Schlaf der Trunkenheit nicht hervorgehoben. Die Fackel, die Herakles auf No. 10. in der Hand hält, schien mir deutliche Spuren modernen Ursprungs zu haben.

[2] Der Apfel, den die Maenade auf No. 4. in der Hand hält, ist modern.

[3] Siehe oben S. 108ff. Besonders deutlich ist die enge Verwandtschaft mit diesen Bildern da angezeigt, wo, wie auf No. 6. 7., dem Herakles selbst und seinen Gefährten die Form von Kindern oder Eroten geliehen ist.

[4] Siehe oben S. 95.

[5] Eigenthümlich diesen Bildern und mir noch dunkel ist der Alte, der in ein weites Gewand gehüllt und einen grossen Stab in der Hand auf No. 4. 10. 15. sich zunächst an Herakles anschliesst.

6. Rom, Vatican, Fragment. Bunsen: Beschreibung Roms Th. II, 2. S. 45. No. 100. Den Thiasoten ist die Kinder-Form gegeben.

*7. Rom, jetzt im Lateran, Fragment einer Sarkophag-Platte. Gerhard: Unedirte Bildw. Taf. 30. No. 2. Auch dieses Bild fusst auf der Vorstellung einer Kinder- und Eroten-Welt.

8. Rom, Sarkophag-Fragment, im Besitz des Prinzen Gagarin. Gerhard: Neapels Bildw. S. 59.

*9. Rom, Villa Albani, Sarkophag-Fragment. Zoega: Bassirilievi To. II. Tav. 67. Milman: Horatii Opera S. 262. Bunsen: Beschreibung Roms Th. III, 2. S. 554.

*10. Rom, Palazzo Giustiniani, mehrfach restaurirte Sarkophag-Platte. Galleria Giustiniani To. II. Tav. 122.

*11. Rom, Villa Ludovisi, Sarkophag, dessen Bilder-Schmuck ich mir nicht im Einzelnen beschrieben habe.

*12. Rom, Villa Panfili, Sarkophag-Platte, die an der Rückseite des Haupt-Gebäudes eingemauert ist. Sehr reiche Composition. Der Bakchische Triumph-Wagen wird von Elephanten gezogen. Weiterhin die Gruppe des trunkenen Herakles, im Wesentlichen wie auf No. 9., und dann ein Opfer vor einer Herme des bärtigen Dionysos.

*13. Rom, Villa Panfili, Sarkophag-Platte, in der Nähe der vorhergehenden eingemauert. In der kurzen Erwähnung bei Bunsen: Beschreibung Roms Th. III, 3. S. 631. ist der Herakles, der dem gelagerten Dionysos gegenüber dargestellt ist, gar nicht erwähnt. Allein auch meine Notizen über diese Platte gehen auf die Art, wie Herakles dargestellt ist, nicht so weit ein, dass ich sicher wäre, dass das Bild nicht etwa zu einer der vorhergehenden Gruppen zu rechnen sei.

14. Sarkopkag auf dem Markt zu Bolsena. Herakles ist darauf zwei Mal in zwei verschiedenen Momenten dargestellt, das eine Mal, wie er noch ruhig neben Dionysos stehend dessen süsse Gabe geniesst, das andere Mal, wie er in den Schlaf der Trunkenheit sinkt. Gerhard: Unedirte Bildw. Taf. 112. No. 2. 3.

15. Florenz, Sarkophag. Gori: Inscr. Etr. To. II. Tab. 29.

16. Lyon, Sarkophag im Hofe von St. Pierre. Comarmond: Description du sarcoph. découvert à Saint-Irénée. Lyon 1847 [1].

Endlich sind die Grabdenkmäler zusammenzustellen, welche die Zwölf-Thaten des Herakles, bald vollständig, bald abgekürzt, dem Auge vorführen und vom Beschauer verlangen, dass er die auf diese Mühen folgende Beseeligung selbst ergänze.

*1. Rom, Vatican, Sarkophag-Platte, auf welcher fünf Thaten zu sehen sind. Mus. Pio-Clem. To. IV. Tav. 42. Pistolesi: IL Vaticano descritto To. IV. Tav. 113. Bunsen: Beschreibung Roms Th. II, 2. S. 127. No. 5.

*2. Rom, Vatican. Fragment einer Sarkophag-Platte, auf welchem noch zwei Thaten zu erkennen sind. Bunsen: Beschreibung Roms Th. II, 2. S. 52. No. 185.

[1] Uebrigens vergleiche man auch die Bemerkung oben S. 95.

*3. Rom, Vatican, sehr verstümmelter Sarkophag. Man erkennt noch die Reste von vier Thaten, von denen aber nur noch zwei, das Einfangen des Ebers und der Hirschkuh, zu bestimmen sind. Bunsen: Beschreibung Roms Th. II, 2. S. 108. No. 38.

*4. Rom, Lateran, Relief-Fragment, wohl von einem Grabdenkmal. Erhalten sind vier Thaten: Eber, Hirschkuh, Stymphalische Vögel und die Reinigung des Augeas-Stalls.

5. Rom, früher im Palast Orsini, gegenwärtig im Palast Torlonia, grosser Sarkophag mit allen zwölf Arbeiten. Piranesi: Vasi, Candelabri To. II. Tav. 70. Vitali: Marmi nel palazzo Torlonia To. II. No. 2.

*6. Rom, Villa Borghese, zwei zusammengehörende Sarkophag-Platten, von denen jede fünf Thaten enthält. Die beiden fehlenden waren an den Nebenseiten angebracht; an der einen Platte bemerkt man noch die Spuren davon. Vielfache moderne Restaurationen. Nibby: Monumenti scelti della villa Pinciana Tav. 19. 20. Bunsen: Beschreibung Roms Th. III, 3. S. 242. No. 3. 17.

*7. Rom, Villa Ludovisi, grosse Sarkophag-Platte, welche neun Thaten enthält. Die übrigen waren an den Neben-Seiten angebracht, wovon noch Spuren zu erkennen sind. Die Folge der erhaltenen Arbeiten ist: Löwe, Hydra, Eber, Hirschkuh, Stymphalische Vögel, Hippolyte; die darauf folgende Arbeit ist nicht mehr sicher zu bestimmen, wahrscheinlich war die Reinigung des Augeas-Stalls dargestellt; dann folgen: Kretischer Stier und Diomedes. Bei den ersten vier Thaten ist Herakles unbärtig, bei den letzten vier bärtig dargestellt. Bei der mittelsten Darstellung ist der Kopf modern; vielleicht auch bei der ersten, wo er mit Weinlaub bekränzt ist.

*8. Rom, Museum Kircherianum, Fragment eines roh gearbeiteten Sarkophag-Deckels, dessen Ecke durch einen mit dem Löwenfell bedeckten Herakles-Kopf gebildet wird. Von den Darstellungen der Zwölf-Thaten sind nur zwei erhalten. Die eine ist nicht mit Sicherheit zu bestimmen. Man sieht den Herakles neben einem zu Boden geworfenen Mann stehen, umgeben von einem liegenden bärtigen Mann (wohl einem Fluss-Gott), einer stehenden weiblichen Figur (wohl einer Local-Personification), der Athena und einer weiblichen Figur mit einem Palmen-Zweig (wohl einer Nike). Das zweite Bild führt den Kampf des Herakles mit Antaeos vor, in Gegenwart der Athena und einer am Boden liegenden weiblichen Figur, welche ohne Zweifel die Ge vorstellt.

9. Rom, Palazzo Albani, Fragment einer Sarkophag-Platte, welches fünf Thaten enthält. Zoega: Bassirilievi To. I. S. 75f. To. II. S. 53. 77.

*10. Rom, Sarkophag in der Kirche Sa. Maria sopra Minerva. Er enthält nur den Kampf mit dem Löwen. Braun: Marmor-Werke Dec. II. Taf. 7.

11. Frascati, Sarkophag. Winckelmann: Descr. des pierr. gr. de Stosch S. 280. Dieser Sarkophag könnte mit No. 5. identisch sein.

12. Florenz, Sarkophag-Platte mit fünf Thaten. Gori: Inscr. Etrur. To. II. Tab. 8.

*13. Florenz, im Garten Boboli, Sarkophag. Gori: Inscr. Etr. To. II. Tab. 38. Die Vorder-Seite, die ziemlich gut erhalten ist, zeigt acht Thaten. Einzelne Theile waren restaurirt;

diese modernen Zusätze sind aber, da der Sarkophag im Freien steht und allen Unbilden der Witterung ausgesetzt ist, sämmtlich wieder abgefallen. Die fehlenden vier Thaten waren an die beiden Neben-Seiten vertheilt, sind aber abgemeiselt, wie man noch erkennen kann. Bei den ersten drei Thaten (von der Linken nach der Rechten des Beschauers gezählt) ist Herakles unbärtig; bei den vier anderen bärtig gebildet. Bei der letzten der ersten vier, welche die Mitte des Sarkophags einnimmt, hat er ein ganz individuell durchgebildetes, römisches Porträt-Gesicht, offenbar dessen, der einst darin begraben war.

*14. Florenz, Uffizi, Sarkophag-Platte mit acht Thaten. Vielfach restaurirt. Galleria di Firenze Ser. IV. Tab. 104. Bei der siebenten That hat der Ergänzer dem Herakles unrichtig eine Keule in die Hand gegeben. Es musste eine Hacke sein, da das Bild derStall-Reinigung gilt.

*15. Florenz, Uffizi, Sarkophag mit acht Thaten. An diesem ist nichts restaurirt, aber Vieles beschädigt. An der Vorder-Seite sind sechs Thaten dargestellt: Löwe, Hydra, Eber, Hirschkuh, Stymphalische Vögel und Augeas-Stall. Bei den ersten vier Thaten ist Herakles unbärtig, bei den letzten beiden ist er bärtig gebildet. Darauf folgt an der Neben-Seite zur Rechten des Beschauers der Kretische Stier, und zuletzt an der Neben-Seite zur Linken Kerberos. Auch in diesen beiden Bildern ist Herakles bärtig.

*16. Mantua, Museum, Sarkophag-Platte, welche zehn Thaten enthält und sehr vielfach restaurirt ist. Labus: Museo di Mantova To. II. Tav. 1.

17. Salona, Felsen-Sarkophag mit vier Thaten. Welcker: Zeitschrift für Kunst S. 614. Steinbüchel: Wiener Jahrbücher Bd. XII. Anzeige-Blatt S. 12. Abbildung No. 3. Carrara: Scavi di Salona S. 11. Tav. 6. No. 17.

18. Paris, Louvre, früher in der Villa Borghese. Zwei zusammengehörende, fragmentirte Sarkophag-Platten, von denen die eine fünf, die andere vier Thaten enthält. Sculture della Villa Pinciana To. I. Portico No. 13. 16. Bouillon: Musée de monuments To. III. Basreliefs Pl. 18. Clarac: Musée de sculpture Pl. 196. 197.

19. Paris, Louvre, Relief-Fragment, wohl von einem Sarkophag, aus Philippeville, welches zwei Thaten enthält. Delamare: Exploration scientifique de l'Algérie Pl. 26. Clarac: Musée de sculpt. Pl. 224^a. No. 213^a.

20. Oxford, Cippus mit der Darstellung von drei Thaten. Mattaire: Marm. Oxon. S. 45. Chandler: Marm. Oxon. To. III. Tab. 2. No. 9. Montfaucon: Ant. Expl. Suppl. To. I. Pl. 54. Cuper: Apotheos. Homeri S. 260. Beger: Hercules Ethnic. Tab. 9. Millin: Peint. de vas. To. I. Pl. 72. No. 7 [1].

[1] Von dem Relief, welches Winckelmann: Werke Th. V. S. 273. im Hause Colobrano in Neapel sah und für modern zu erklären scheint, bleibt es ungewiss, ob es einem Grabdenkmal angehörte.

Ich glaube nichts Ueberflüssiges zu thun, wenn ich zugleich die übrigen Kunstwerke, welche eine längere oder kürzere Folge der dem Herakles zu Theil gewordenen Aufgaben vorführen, vollständiger zusammenstelle, als dies bisher geschehen ist. Auf die sich daran knüpfenden Fragen einzugehen, würde hier zu weit abführen. Ganz verloren gegangene Werke dieser Art sind:

1. An dem Tempel der Athena Chalkioekos in Sparta, von Gitiadas. Paus. III, 17, 2.

Jetzt dürfte auch der Sinn einer merkwürdigen Marmor-Tafel des Neapler Museum, welche den Erklärern bisher vergebliche Mühe gemacht hat, keinem Zweifel mehr unterliegen[1]. Denn wenn auch die Jagd nach Künstler-Namen in der Inschrift:

CASSIA
MANIΓIIIA
PRISCILLA
FECIT

2. Am Herakles-Tempel in Theben, von Praxiteles. Paus. IX, 11, 4.

3. Ursprunglish in einem Temenos des Herakles in Alyzia, dann in Rom, von Lysipp. Strabo: X, 459, C.

4. Am Herakles-Tempel in Gades. Silius Italicus: III, 32. ff.

5. An einem Herakles-Tempel in Pergamon, wie es nach dem Epigramm bei Jacobs: Anth. Palat. To. II. S. 630. No. 91. scheint.

6. An einem noch im neunten Jahrhundert vorhandenen Silber-Gefass, von welchem Bock im Bulletin de l'Ac de Bruxelles To. XIII, 2. S. 382. ff. Nachricht giebt.

Mehr oder weniger vollstandig erhalten sind folgende Werke:

*7. Die Metopen des Theseion in Athen.

8. Die Fragmente vom Zeus-Tempel in Olympia. Paus. V, 10, 2.

9. Fragmente eines Tempel-Frieses, die bei Toulouse gefunden sind. Clarac: Musee de sculpt. Texte To. II, 1. S. 580 ff.

*10. Zwei Platten, die zu einem Friese gehoren, im Vatican. Mus. Pio-Clem. To. IV. Tav. 40. 41. Pistolesi: Il Vaticano descr. To. V. Tav. 37. 38. Bunsen: Beschreibung Roms Th. II, 2. S. 207. No. 17. 18.

*11. Altar im Capitol. Foggini: Mus. Capit. To. IV. S. 90. Spence: Polymetis Pl. 18. Mus. Pio-Clem. To. IV. Tav. B. Rè: Rifless. ant. sulle scult. Capit. Tav. 19. Meyer: Gesch. der bild. Kunste Taf. 6. Bunsen: Beschreibung Roms Th. III, 1. S. 149. No. 13.

*12. Altar im Lateran. Gall. Giustiniani To. II. Tav. 135. Montfaucon: Ant. Expl. To. I, 2. Pl. 133. Beger: Herc. Ethn. Tab. 3. Gruter: S. 43, 1. Stephani in Jahns Jahrb. Th. XLI. S. 111. Th. XLIII. S. 449. Die genannten Abbildungen sind im hochsten Grade ungenau. Die Inschrift der Vorderseite und die ganze Rückseite mit den drei Thaten: Hippolyte, Diomedes und Stier sind ganz weggelassen; die beiden Neben-Seiten mit einander vertauscht; an der Frau der Vorder-Seite ist Lanze und Schild, welche sie als Athena charakterisiren, übergangen u. s. w.

13. Altar in Durlach. Rheinl. Jahrb. Bd. IX. S. 153.

*14. Grosses Marmor-Gefäss in der Villa Albani. Magnan: La ville de Rome To. I. Pl. 128. Winckelmann: Mon. Ined. No. 64. 65. Zoega: Bassirilievi To. II. Tav. 61—63. Antonini: Vari Ornamenti To. III. Tav. 59. 60. Millin: Gal. Myth. Pl. 112. 113. Guigniaut: Rel. d'ant. Pl. 178. 179. Milman: Horatii Opera S. 440.

15. Marmor-Gefass, ehemals im Besitz des Grafen Schuwaloff. Piranesi: Vasi, Candelabri To. II. Tav. 75. Wahrscheinlich ist dies identisch mit dem, von welchem Köhler: Gesamm. Schr. Th. VI. S. 5. spricht. Ich habe es jedoch hier noch nicht wieder auffinden können.

16. Marmor-Gefass, aus Rom nach England gekommen. Rocchegiani: Raccolta di bassirilievi Tav. 73.

17. Der alte Bischofs-Stuhl von Holz in der Peters-Kirche in Rom, den man für einen antiken curulischen Stuhl zu halten pflegt. Bunsen: Beschreib. Roms Th. II, 1. S. 92 f. 190.

*18. Basis einer Herakles-Statue von Bronze im Museum von Neapel. Beger: Hercules Ethn. Tab. 4. Mus. Borb. To. I. Tav. 8. 9. Gargiulo: Rec. des monum. To. I. Pl. 39. Clarac: Musée de sculpt. Pl. 783. No. 1955 e. Die bei Fulvius: Ant. di Roma ed. 1588. S. 311. und Franzinus: Icon. stat. 1589. Tab. C, 1. ohne Basis abgebildete Statue ist von dieser wohl verschieden; die Abbildungen mussten sonst sehr willkührlich sein.

19. Basis einer Herakles-Statue von Marmor im Besitz eines Herrn Fejervary. Bull. dell' Inst. arch. 1831. S. 33.

20. Harnisch einer Marmor-Statue im Museum von Leyden. Janssen: Grieksche en Romeinsche Beelden Taf. 3. No. 14.

*21. Munz-Reihe des Commodus. De Witte: Revue numism. 1844. Pl. 8. 9.

*22. Eine Folge von Terracotta-Platten, von welcher sich im Museum Gregorianum und in der Sammlung Hrn. Campana's in Rom Exemplare finden. Campana: Opere in plastica To. I. Tav. 22—24.

*23. Statuen-Reihe im Vatican. Mus. Pio-Clem. To. II. Tav. 5—8. Bunsen: Beschreib. Roms Th. II, 2. S. 161. No. 31. 34. S. 164. No. 110. 116.

[1] Maffei: Observ. Liter. To. VI. S. 301. Mus. Veron. S. 288. No. 8. Muratori: S. 95, 1. 1985, 4. Piranesi: Vasi e candelabri To. II. Tav. 87. Marini: Iscriz. Albane

eine willkommene Beute für das Verzeichniss alter Bildhauer gefunden hat, so konnte es doch dem Besonneneren nicht entgehen, dass uns sonst nicht die geringste Spur von einer Betheiligung der Frauen an der Bildhauerkunst vorliegt; dass auch die Grösse der Buchstaben und der Ort der Inschrift einer solchen Auffassung entschieden im Wege stehen und dass *facere* an Tausenden von Grab- und anderen Denkmälern nicht *verfertigen*, sondern *verfertigen lassen* bedeutet. Allein damit war freilich die Bedeutung der Platte und ihrer Inschrift noch nicht gefunden. Das wohlfeilste Mittel, sich aus der Verlegenheit zu ziehen, war eine Verdächtigung der Inschrift[1]. Doch eine solche Auskunft muss selbst bei denen den gewünschten Eindruck verfehlen, welche nur eine Abbildung der Tafel aufmerksam ansehen, geschweige denn bei jenen, welche das Original selbst untersucht haben. Wenn irgend eine Inschrift, so trägt gerade diese nach Form und Schnitt der Buchstaben das unzweideutigste Gepräge der Aechtheit. Die Oberfläche des Marmors ist im Innern der Buchstaben ganz in demselben Grade angegriffen, wie anderwärts; ja einige Theile der Buchstaben F und L des Wortes FILIA sind gänzlich verwischt. Auch ist gar nicht abzusehen, wie Jemand auf eine Fälschung gerade dieses Inhalts hätte kommen können. Durch den Platz aber, welchen Köcher und Bogen einer Seits und der Korb mit Wolle nebst dem Stab des Spinnrockens[2] anderer Seits einnehmen, wird es ausser allen Zweifel gesetzt, dass die Inschrift gleich bei der ersten Anlage des Ganzen mit im Plane lag. Denn wäre dies nicht der Fall gewesen, so war das allein Natürliche und der Symmetrie wegen ganz Nothwendige, dass diese Attribute von beiden Seiten her ein gutes Stück weiter nach der Mitte hin gerückt wurden. Ihre Anordnung lässt auf das Augenscheinlichste die Absicht erkennen, in der Mitte Raum für eine Inschrift zu gewinnen, und wollte man einwenden, dass dies zwar die Absicht des Künstlers gewesen, dass diese aber nicht ausgeführt worden sei, weil die Tafel nicht auf Bestellung, sondern nur auf Vorrath verfertigt und unbenutzt geblieben sei, so würde dieser Einwand durch die Porträt-Bildung der Frau mit der Unterschrift: *Omphale* entkräftet werden.

Diese Porträt-Bildung freilich ist bisher ganz übersehen worden. Und doch ist sie nicht zu verkennen, wenn man die Gesichts-Züge im Einzelnen und namentlich die römische Haar-Tour aus der Zeit der Sabina beachtet, die, soweit meine Beobachtung reicht, nicht zu den römischen Haar-Touren gehört, welche man zuweilen selbst auf Göttinnen und Heroinnen übertrug, sondern nur in Porträt-Bildern vorkommt. Diese Figur stellt also nicht einfach die Omphale, sondern eine Römerin in deren Gestalt vor[3] und dasselbe gilt wahrscheinlich auch von der männlichen Figur mit der Unterschrift: *Hercules.* Nur sind deren Gesichts-

S. 156. Millin: Gal. Myth. Pl. 117. No. 453. Moses: Vases, Altars etc. Pl. 150. Guigniaut: Rel. d'antiq. Pl. 184. No. 672. Raoul-Rochette: Lettre à Mr. Schorn. S. 393.

[1] Mommsen: Inscriptiones regni Neapolitani. Spuriae No. 958.

[2] Mr. Mommsen sieht statt des Korbes mit Wolle: *urna unde aqua profluit*, als ob Wasser frei in die Luft hinausragen könnte, wie jene Wolle, und als ob ein Krug mit Wasser hier irgend einen Sinn hätte!! Den Stab des Spinnrockens aber übergeht er ganz mit Stillschweigen, weil er gar Nichts damit anzufangen wusste.

[3] Eine Porträt-Statue in der Form der Omphale findet man z. B. bei Clarac: Musée de sculpt. Pl. 965. No. 2484.

züge zu allgemein gehalten, als dass dies mit Bestimmtheit behauptet werden könnte, und auch das Bild des Herakles selbst würde allenfalls einen erträglichen Sinn geben. Dabei mag es allerdings für den ersten Augenblick auffallen, dass nicht statt der Unterschriften: *Omphale* und *Hercules* die Namen jener Personen der Wirklichkeit beigeschrieben sind. Allein der Künstler mochte diese für die, welche er sich als Beschauer dachte, als selbstverständlich ansehen[1]. Es mochte ihm wichtiger scheinen, auch durch die Beischriften die Form der Darstellung zu betonen, um so mehr, als Herakles und Omphale hier nicht in der gewöhnlichen Weise das Costüm vertauscht haben, sondern dies nur durch die Stellung der unterhalb angebrachten Attribute angedeutet ist. Dazu kommt aber noch, und wohl als Haupt-Grund, dass der Name der Römerin schon ohnehin an der Tafel zu lesen war. Denn gewiss ist die Cassia Priscilla, welche der Inschrift zu Folge die Tafel anfertigen liess, um sie in ihrer Wohnung oder, was wahrscheinlicher ist, an dem Grabdenkmal anzubringen, welches sie sich nach damaliger Sitte schon bei Lebzeiten erbaute, eine und dieselbe Person mit der in dem Bilde als Omphale auftretenden Frau. Dass dieser einfache Sinn der Inschrift so verkannt werden konnte, ist um so auffallender, je weniger es an Grabschriften von ganz ähnlicher Form fehlt, wie z. B. die ganze Inschrift des Grabmals der Servilier bei Rom in den Worten besteht: «*M. Servilius Quartus de sua pecunia fecit*[2]».

Was also die bisher betrachteten Grabdenkmäler immer nur zur Hälfte dem Auge vorführen, zur anderen Hälfte vom Beschauer ergänzen lassen: die durch die Zwölf-Thaten des Herakles angedeuteten Erden-Mühen und den als Lohn dafür jenseits gewährten Genuss einer durch materielle Freuden gewürzten Ruhe, das bietet sich hier vereint dem Blicke dar. Das ist es, was Cassia Priscilla sich und ihrem Gatten durch das Bild, so oft es ihren Augen begegnete, in das Gedächtniss rufen lassen; wodurch sie sich den Gedanken an den Tod erleichtern wollte. Es ist wahr, dass es dann in gewisser Hinsicht angemessener war, nicht Omphale, sondern Hebe als Form der Darstellung zu wählen. Denn erst das Zusammensein mit Hebe fällt nach der gewöhnlichen Vorstellung in das jenseitige Leben des Herakles. Allein theils scheint Omphale überhaupt in römischer Zeit eine ganz besonders wichtige Rolle als Gefährtin des Herakles gespielt zu haben und Gegenstand eines ausgedehnten Cultus gewesen zu sein, wofür es wohl lohnte einmal die zahlreichen Andeutungen zu sammeln[3], theils wäre, wenn Hebe statt Omphale

[1] In ähnlicher Weise trägt auch die Vaticanische Statue, welche eine römische Matrone, wie man vermuthet die Sallustia Barbia Orbiana, unter der Gestalt der Aphrodite darstellt, die Unterschrift: «*Veneri felici sacrum; Sallustia, Helpidus d. d.*» Mus. Pio-Clem. To. II. Tav. 52.

[2] Orelli: Inscr. lat. No. 4699. Man vergleiche auch den Grabstein bei Malvasia: Marm. Felsin. S. 560., der neben dem Bild einer stehenden Frau die Inschrift hat: «*Gavia L. f. Aprinia feci*».

[3] Ich hebe hier nur einen merkwürdigen Carneol bei Spon: Miscell. erud. antiq. S. 297. Beger: Hercules Ethnic. Tab. 22. Lippert: I, 623. und Raspe: 5902. hervor. Die Abdrücke zeigen vollkommen deutlich, dass nicht Herakles, wie die Herausgeber geglaubt haben, sondern eine Frau, in der gewöhnlichen Weise der Omphale mit dem Löwenfell bedeckt, dargestellt ist. In der einen Hand hält sie die auf einen Stier-Kopf gestützte Keule, in der anderen ein Füllhorn. Den rechten Fuss setzt sie auf eine Kugel. Die Umschrift lautet: Μεγάλη Τύχη τοῦ ξυστοῦ.

für dieses Bild gewählt worden wäre, der üppige, schwelgerische Charakter, auf den es wesentlich ankam, nicht betont gewesen. Und vielleicht war selbst die Abhängigkeit, in welcher Herakles zu Omphale gedacht wurde[1], nicht ohne Einfluss auf die Wahl der römischen Dame, wenn ich auch die auf die Schulter des Herakles gelegte Hand nicht mit Millin als Zeichen des Besitzes auffassen, sondern nur für die an Bildern von Gatten, Geschwistern und Freunden unzählige Male wiederkehrende Aeusserung des Verbundenseins durch Freundschaft und Liebe halten kann.

Diese ganze Auffassung des Herakles aber als Vorbild für den Menschen; diese Beruhigung, die man bei dem Blicke in das jenseitige Leben aus seinem Beispiele schöpfte; die Nahrung, welche namentlich die Hoffnung auf eine einstige durch materielle Genüsse aller Art versüsste Ruhe in dem von Herakles Erzählten fand: dies ist der engere Vorstellungs-Kreis, aus welchem auch das Albanische Relief hervorgegangen ist.

[1] In eben diesem Sinne gab man auch der Aspasia den Beinamen: Omphale. Maehly: Philologus Th. VIII. S. 217.

IV.

Corsini war der Erste, der die Zeit der Verfertigung des Albanischen Reliefs näher zu bestimmen versuchte. Er war der Ansicht, dass es aus einer der Herrschaft der römischen Kaiser noch vorausgehenden Zeit stamme. Höchstens, meinte er, könne man es auch der Regierungs-Zeit der ersten Kaiser zuschreiben, und zwar desshalb, weil in allen Inschriften die eckigen Buchstaben-Formen E und Σ, nicht die runden Є und C, angewendet sind, und weil, wenn ich seine unbestimmten Ausdrücke recht verstehe, keine Abkürzungen der Worte vorkommen. Dass diese Gründe ohne alles Gewicht sind, braucht gegenwärtig nicht erst gezeigt zu werden. Marini fand jedoch dieses Alter der Tafel noch nicht einmal hoch genug. Wenn es auf ihn ankäme, so wäre dieses «*bassorilievo di antichissimo e nobilissimo lavoro*» zur Zeit Alexanders des Grossen selbst, spätestens unmittelbar nach dessen Tode gefertigt. Auch fehlt es ihm nicht an Worten, um auch Andere davon zu überzeugen. «*La invenzione e composizione, il disegno, la bellezza e lo stile delle figure, le vesti, le lor pieghe, il dialetto e la forma istessa delle lettere*»: dies Alles soll unabweislich zu der Annahme zwingen, dass die Tafel aus der Zeit Alexanders stamme. Allein damit ist seine Beweisführung auch zu Ende. Nicht mit einem Wort wird angedeutet, was denn nun von der *invenzione*, *composizione* u. s. w. zu einer so ausserordentlichen Behauptung berechtige, und die Vergleichnng mit der Ilischen Tafel des Capitolinischen Museum hofft er mit der charakteristischen Wendung zurückweisen zu können: «*dalla qual però io dico che si allontana tanto, quanto il marmo dallo stucco*». Dennoch erhielten diese Phrasen Visconti's Beifall.

Barthelemy machte zuerst die einleuchtende Bemerkung, dass die Albanische Tafel ganz denselben Geschmack verrathe, wie die Ilische des Capitolinischen Museum. Denn offenbar zeigt sich in beiden Werken eine ganz ähnliche Schaustellung von Gelehrsamkeit durch eine Masse von Inschriften, die, in den kleinsten Buchstaben abgefasst, der bildlichen Darstellung beigegeben sind. Und wenn auch Barthelemy nicht ausdrücklich den sich daraus ergebenden Schluss in Betreff der Entstehungs-Zeit der Tafel zog, so hob doch schon Winckelmann mehr als ein Mal mit aller Entschiedenheit hervor, dass sie nicht früher, als unter den römischen Kaisern

gefertigt sein könne. Dieser Ansicht stimmte auch Fea wenigstens in so weit bei, als er die Verfertigung der Tafel unter den ersten Kaisern für das Wahrscheinlichere erklärte, wenngleich er auch die Entstehung in der letzten Zeit der Republik für möglich hielt. Zugleich aber glaubte er in dem ganzen unteren Bilde Spuren eines weit älteren Stils zu bemerken, und schloss daraus, dass dieser Theil die Copie eines älteren, aus der Zeit des Pheidias und des Polyklet stammenden Originals sei. Namentlich sollte der Theil, welcher die beiden Frauen neben einem Altar darstellt, einem in jener frühen Zeit im Hera-Tempel zu Argos aufgestellten Relief nachgebildet sein. Wie Fea, so fand auch Zoega in dem oberen Bilde einen anderen Stil, als in dem unteren; in diesem einen archaisirenden, in jenem den freien. Allein er erkannte in beiden entschieden die Manier der Kaiser-Zeit an, welche selbst bis zu Hadrian herabzugehen erlaube, und wies jedes Anlehnen an ältere Originale zurück. Auch galt ihm die Färbung, welche der Dorische Dialekt der Inschriften zeigt, als weiterer Beweis für die späte Entstehungs-Zeit. Franz endlich stimmte, ohne sich auf die näheren Bestimmungen Fea's und Zoega's einzulassen, Barthelemy und Winckelmann bei.

Was zunächst das Anlehnen an fremde Originale betrifft, so wird der Verlauf der Untersuchung zeigen, dass der Verfertiger des Albanischen Reliefs wahrscheinlich nicht einen einzigen Theil des Bildwerks selbst geschaffen, sondern Alles von anderen Werken der verschiedensten Orte und Zeiten zusammengetragen und zu einem neuen Ganzen vereinigt hat. Natürlich kann ein Entlehnen und Weiterverwenden einzelner Theile im Allgemeinen nie als ein Hinweis auf römische Zeit betrachtet werden. Es weiss Jeder, dass dies zu allen Zeiten, auch von den grössten Meistern mehr oder weniger oft geschehen ist und noch geschieht. Nur die Art und Weise, in welcher man dabei verfährt, ist für die einzelnen Epochen der Kunst charakteristisch. Wenn man auch in den besseren Zeiten der alten Kunst fremde Reminiscenzen in neue Compositionen verwebte, so beschränkte man sich dabei doch (natürlich von den Arbeiten abgesehen, die sich für nicht mehr als Copieen berühmter Werke ausgeben wollten) eben nur auf Einzelheiten, entwickelte diese von Neuem harmonisch mit allen übrigen Elementen des neuen Ganzen und machte sie so gewissermassen auch zum Eigenthum dessen, der den ersten Anstoss zu ihrer Anwendung durch fremde Werke erhalten hatte. Dass aber, wie hier, fast alle einzelnen Elemente einer reichen Composition in Schrift und Bild fremdes Eigenthum; dass sie aus Werken der verschiedensten Zeiten und Orte zusammengelesen, zum Theil ganz unvermittelt neben einander gestellt sind, ja sogar unter sich geradezu im Widerspruch stehen: dies Alles verräth eine Geistes-Armuth, die man schwerlich vor der Zeit der römischen Kaiser, in diesem Grade wohl kaum vor dem zweiten christlichen Jahrhundert wird nachweisen können.

Wenn jedoch Zoega, eben so wie Fea, dem unteren Bilde im Allgemeinen Archaismus zuschreiben konnte und gar nicht bemerkte, was selbst die von ihm gegebene Abbildung lehrt, dass nur eine einzige Figur dieses Bildes, die der Admata, Spuren dieses Stils zeigt und sich eben dadurch augenfällig genug von allen übrigen unterscheidet, so muss dies in der That nicht

wenig befremden. An der Flügelfrau tritt der freie Stil nicht nur in der Behandlung aller Einzelheiten vollkommen rein und unvermischt hervor[1], sondern es zeigt sogar ihre allgemeine Anlage ganz den erst in römischer Zeit aufgekommenen Typus dieser Wein einschenkenden Figur. Denn vergleicht man die zahllosen aus der vorrömischen Zeit stammenden Bilder dieser Figur[2] mit denen der römischen, so bemerkt man leicht, dass der hier wiederholte Typus selbst in der allgemeinen Anlage, nicht nur im Stil: in der Stellung des Körpers, in dem Wurf des Gewands, in der Anordnung des Haars, in der Haltung des emporgehobenen Arms u. s. w., von allen älteren Typen dieser Figur, so wohl denen des ächt alterthümlichen als auch denen des freien Stils, ganz verschieden ist; dass er überhaupt nicht früher, als in römischer Zeit vorkommt und in dieser fast regelmässig festgehalten worden ist[3]. Der Urheber des Albanischen Reliefs hat sich eben, da er für seinen Zweck eine Figur dieser Art bedurfte, an die ihm zunächst liegenden Bilder aus seiner eigenen Zeit gehalten, und damit zerfällt von selbst die Vermuthung Fea's von einem im Hera-Tempel zu Argos aufgestellten, aus der Zeit des Pheidias stammenden Original-Relief, welches diese Figur mit enthalten haben soll. Ja es liegt darin ein neuer entscheidender Beweis dafür, dass das Albanische Relief nicht vor der Zeit der römischen Kaiser gefertigt sein kann. Allein auch die drei als Schmuck des Altars angebrachten weiblichen Figuren, die Sphinxe, die Figur des Herakles, sie alle zeigen eben so wenig, wie diese Flügelfrau, auch nur die entfernteste Spur von Archaismus. Nur in den Falten des untersten Theils des Gewandes könnte die Figur des Herakles nach Zoega's Abbildung einen leichten Anflug archaistischer Härte zu verrathen scheinen. Jedoch am Original ist Nichts davon zu bemerken. Wohl aber ist an der Figur der Admata an eben diesem Theile des Gewandes die archaistische Härte auch im Original entschieden ausgeprägt; und eben so deutlich tritt sie an deren Gestalt in der Bewegung des rechten Fusses, in der Haltung der Finger der linken Hand, und theilweise auch in der Bildung des Haars, namentlich in den beiden langen, steifen Locken hervor. Dieser Archaismus also kann nicht daher rühren, dass der Urheber des Albanischen Reliefs das untere Bild ohne Rücksicht auf ältere Vorbilder, wie man zu seiner Zeit allerdings that, in diesem Stil behandeln wollte. Denn wäre dies der Fall gewesen, so würde er diese Behandlungsweise eben nicht auf eine einzelne Figur beschränkt haben. Aber eben so wenig kann das ganze untere Bild eine Wiederholung eines alten Originals sein und desshalb in der Figur der Admata Spuren eines alterthümlichen Stils zeigen. Denn auch

[1] Sie steht allerdings auch auf den Fuss-Spitzen, allein nicht in der Weise des archaistischen Stils, sondern weil sie schwebend gedacht ist.

[2] Einige wenige werden weiter unten bei der Frage nach dem Namen dieser Flügelfrau zur Sprache kommen.

[3] Es genügt, die vollkommen entsprechende Terracotta-Tafel bei Campana: Opere in plastica Tav. 18. hervorzuheben. In den sogenannten choragischen Anathemen, welche diese Flügelfrau dem Apollo, der Leto und der Artemis gegenüber stellen, liegt auch dieselbe römische Form zu Grunde, in der Durchführung aber, namentlich des Gewandes, ist wie bei den übrigen Figuren nach einer weit verbreiteten Mode der römischen Zeit mehr oder weniger archaistische Strenge angewendet. Darin liegt der beste Beweis dafür, dass der archaistische Stil dieser Reliefs nicht durch die Nachahmung eines alten Originals veranlasst ist, sondern weil man es in römischer Zeit vielfach liebte, selbst neue Compositionen in jenem alten Stile auszuführen.

dann könnten diese nicht nur an dieser einen Figur zu sehen sein. Vielmehr ist es offenbar, dass der Künstler eben nur die Figur der Admata von einem sehr alten Original entlehnte und darum auch deren alterthümlichen Stil in gemilderter Form nachahmte, während er sich bei den übrigen Figuren, die er anderen, in einem jüngeren Stil ausgeführten Originalen nachbildete, an deren Stil anschloss. Ein so grober Verstoss gegen die erste Forderung der Einheit kümmerte den dürr-gelehrten Mann so wenig, als die verschiedenen Dialekte, die er in die beigefügten Inschriften, je nach den Quellen, aus denen er schöpfte, mit übertrug.

Im Uebrigen hat Zoega den Stil gut bezeichnet. Ich setze seine eigenen Worte hierher: «*Il disegno dappertutto è trascurato; nel piano inferiore le teste sono deboli ed insignificanti, nel superiore brutte e goffe, a riserva di quella d'Ercole, di cui ancora la figura ha carattere, nè è così stroppiata, come parecchie delle altre. L'estrema finezza, pastosità e durezza dello stucco, ed una certa morbidezza e nitidezza nel trattamento dell' assieme ch' appagan la vista, sono i pregi artistici che nel monumento so indagare*». Nur hätte er es wohl noch etwas stärker betonen sollen, dass die in Modellirung und Zeichnung nicht zu verkennende Handfertigkeit zugleich einen solchen Mangel an allem feineren Formen-Gefühl zeigt, wie man ihn nicht vor der Mitte des ersten christlichen Jahrhunderts, allgemeiner aber erst nach der Zeit Hadrian's antrifft; und dass auf eben diese späte Zeit auch die Bezeichnung der Augensterne durch tiefe Bohrerlöcher an einem Werke hinweist, welches nicht aus Edelstein oder Metall besteht[1].

Was Zoega ferner von der Färbung des Dorischen Dialekts sagt, würde allerdings einen chronologischen Anhalt gewähren, wenn es sich erweisen liesse, dass dieser Dialekt dem Urheber des Reliefs eigen gewesen wäre. Allein die weitere Untersuchung wird es weit wahrscheinlicher machen, dass der Verfertiger selbst sich des attischen zu bedienen pflegte, und dass der in zwei Inschriften angewendete Dorismus aus den benutzten Originalen mit übertragen ist. Es liesse sich also denken, dass die mildere Form des Dorismus, die sonst allerdings auf eine späte Zeit hinweist, hier doch nur von der Unbekanntschaft des Künstlers mit diesem Dialekt herrührte. Auch die Formen der Buchstaben fördern uns nicht. Freilich sind auch diese der Meinung Marini's und Visconti's so wenig günstig, dass sie sie geradezu ausschliessen. Allein sie lassen doch die Wahl vom zweiten vorchristlichen Jahrhundert bis zum Ende des zweiten christlichen frei. Wohl aber liegen bisher ganz übersehene Elemente, die das Relief entschieden in die Zeit der römischen Kaiser verweisen, in der Orthographie. Das wichtigste derselben ist die Schreibart ἀναπαόμενος statt ἀναπαυόμενος, worin man bisher allgemein, selbst noch Franz, einen Schreibfehler gesehen hat, obgleich das Wahre in Betreff dieser späten Schreibweise schon früher von Keil[2] nachgewiesen war. Andere Elemente dieser Art sind das ει anstatt des ι in den Worten Βούσειριν (Hexameter 15), ἔῤῥειψαν (Zeile 93 der grossen prosaischen Inschrift) und wahrscheinlich auch Τραχεῖνα (Zeile 77 derselben Inschrift), und

[1] Siehe oben S. 188 ff.

[2] Sylloge Inscr. Boeot. S. 144. Siehe jetzt auch Philologus Th. VIII. S. 178. Mullach: Conjectanea Byzant. S. 31. Stephani: Bull. hist.-phil. To. XI. S. 237. = Mélang. Gréco-Rom. To. I. S. 413.

umgekehrt das ι anstatt des ει in dem Namen Περίθοος (Zeile 114 derselben Inschrift). Vielleicht ist selbst das Θεσεύς in Zeile 114 der grossen prosaischen Inschrift dahin zu rechnen.

Man darf also wohl erwarten, dass dem Albanischen Relief nicht wieder ein höheres Alter als das zweite, höchstens das erste christliche Jahrhundert beigemessen werden wird.

Auch über den Künstler hat Corsini einige nähere Bestimmungen zu gewinnen gesucht. Weil sich in den Inschriften der Dorische Dialekt wenigstens bis zu einem gewissen Grade zeigt; weil in dem unteren Bilde die Argivische Priesterin der Hera, Admata, dargestellt ist und weil Alles, was Herakles in Italien und Sicilien gethan haben soll, mit Stillschweigen übergangen ist, vermuthete er, dass die Tafel in Argos selbst von einem Argiver gefertigt sei. Dieser Vermuthung hat nur Zoega aus einem freilich ganz ungenügenden Grunde widersprochen, indem er meinte, die Färbung des Dorischen Dialekts weise vielmehr auf Rom hin. Franz hingegen billigte Corsini's Ansicht sowohl, als die dafür vorgebrachten Gründe so vollständig, dass er sogar noch einen Schritt weiter ging und das mit dem Dorischen Dialekt schlechthin unvereinbare η der ersten Declination selbst da, wo es im Original vorhanden ist, gewaltsam ausmerzte, indem er den Namen der Maenade Εὐρώπα statt Εὐρώπη, und in der Inschrift an der Basis des Dreifusses δαφναφορήσαντος und ἀρχᾶς schrieb. Für das letzte Wort hat er allerdings eine schwache Entschuldigung, indem die Abschriften Bianchini's, Visconti's und Fea's A bieten. Allein er hätte schon aus dem von allen Abschriften gebotenen H in δαφνηφορήσαντος erkennen können, dass Vettori's Abschrift, die ΑΡΧΗΣ hat, genauer ist und in der That ist noch jetzt, namentlich mit Hülfe der von mir oben näher angegebenen Methode, ⊣ als Rest eines H vollkommen deutlich zu erkennen. Denn da der eine Strich genau senkrecht gerichtet ist, so ist es gewiss, dass er nicht zu einem A gehört hat. Es hätte also wohl gelohnt, sich, bevor man zu so eigenmächtigen Aenderungen schritt, die Frage zu stellen, ob nicht etwa die verschiedenen Dialekte der einzelnen Inschriften, wie der verschiedene Stil der einzelnen Figuren, von den verschiedenen Quellen herrühren möchten, aus denen der übergelehrte Künstler geschöpft hat, und welcher Dialekt nun wohl ihm selbst eigen gewesen sein möge.

Die Frage ist wichtiger, als es im ersten Augenblick scheinen mag, da von ihr das Verständniss von mehr als einem Theil der Tafel wesentlich bedingt wird. Beginnen wir also mit den Hexametern, welche am unteren Rande der Tafel, zehn zur Linken des Beschauers, neun zur Rechten, angebracht sind. Zunächst gebe ich den Text nach meiner Abschrift und setze die Varianten der übrigen Abschriften so darunter, dass man bei jedem Buchstaben aus meinem Stillschweigen auf die Uebereinstimmung mit meiner Abschrift zu schliessen hat. Dass aber bei dieser Inschrift überhaupt nur die Abschriften von Vettori, Tollius und Bianchini in Betracht kommen, geht aus dem im ersten Abschnitt Gesagten hervor.

Links des Beschauers.

. . . . ΘΕΙΘΣΑΝΑΓΚΑΣΘΕΙΣ . . . .
. . . . ΝΕΜΕΑΒΡΙΕΡΟΝΚΑΤ . . . ΦΝΕΛΕΟΝΤΑ
. . . . ΝΛΕΡΝΑΙΑΝΕΚΤΕΙΝΕΤΡΙΤΟΝΔΕ
. . . . ΚΑΔΙΑΣΤΙΚΤΗΝΕΛΑΦΟΝΔΕΤΕΤ . . . .
. . . . ΔΕΣΤΡΟΥΘΟΥΣΣΤΥΜΦΑΛΙΔΟΣΗΛΑΣΕΛΙΜΝΗΣ
. . . . ΥΓΕΙΑΟΕΦΟΡΕΙΚΟΠΡΟΝΕΒΔΟΜΟΝΕΛΘΩΝ
. . . . . . ΗΣΤΑΥΟΝΜΕΓΑΝΗΓΑΓΕΝΟΓΔΟΟΝΙΠΠΟΥΣ
. . . . . ΣΕΞΕΛΑΣΕΝ . . . . ΗΔΕΟΣΙΠΠΟΛΥΤΗΣΤΕ
. . . . . . ΑΕΞΕΚΟΜΙ . . . . ΜΑΖΟΝΙΔΟΣΔΕΚΑΤΟΝΔΕ
. . . . ΑΓΕΛΕΙΑΣ

1. Vett. ΟΥΣΠΟΤΥΠΕΥΡΙΣΘΕΟΙΣ etc.; Toll. übergeht diesen Vers; Bianch. ΟΥΣΠΟΤΥΠΕΥΡΙΣΘΕΙΟΣΑΝΑΓΚΑΣΩΙΣ . . . . .

2. Das Ε in ΒΡΙΕΡΟΝ ist vollkommen deutlich. Vett. ΠΡΩΤΑΜΕΝΕΝΝΕΜΕΑΒΡΙΑΡΟΝΚΑΤΕΠΕΦ etc.; ebenso Toll. und Bianch., nur hat der Erstere: ΒΡΙΕΡΟΝ, der Zweite ΒΡΙΕΡΩΝ und ΚΑΤΕΝΕΦΝΕ.

3. Vett. und Bianch. ΔΕΥΤΕΡΟΝΥΔΡΑΝ etc.

4. Vett. in der ersten Lücke ΚΑΠΡΟΝΕΝΑΡ, in der zweiten ΑΡΤΟΝ; Toll. am Anfang καπρΟΝ, übrigens wie Vett.; Bianch. wie Toll.

5. Das Η in ΗΛΑΣΕ ist vollkommen deutlich. Vett. hat statt dessen ΕΛΑΣΕ und in der Lücke ΠΕΜΠΤΟΝ; Toll. in der Lücke πεμΠΤΟΝ, übrigens wie ich; Bianch. wie Toll., jedoch ΣΤΙΜΦ und ΕΛΛΣΕ.

6. Vett. in der Lücke ΕΚΤΟΝΔΑ; Bianch. . . . . . ΛΥΓΕΙΑΔΕΦΟΡΕΙΚΟΠΡΟΝΕΒΔΟΜΟΝΕΛΘΟΝ

7. Vett. in der Lücke ΕΚΚΡΗΤ, am Ende ΙΠΠΟΣ statt ΙΠΠΟΥΣ; Toll. übergeht das zweite Ν; Bianch. hat ΟΤΔΟΟΝ.

8. Vett. in der ersten Lücke ΘΡΗΚΗ, in der zweiten ΔΙΟΜ; Toll. fügt am Anfang ein Ε hinzu; Bianch. hat am Ende ΓΗΣΤΕ

9. Vett. in der ersten Lücke . . ΣΤΗΡ, in der zweiten ΣΕΝΑ; Toll. fügt am Anfang Ρ hinzu, Bianch. . . . ΣΤΗΡ

10. Vett. . . . ΗΝΕΚΤΕΙΝΕ . . . . . . ΑΓΑΓΕΒΟΥΣΑΓΕΛΑΙΑΣ; Toll., dessen Abschrift hiermit endigt, ... ΕΚΤΕΙΝΕ . . . . . ΟΥΣΑΓΕΛΑΙΑΣ; Bianch. . . . ΗΝΕΚΤΕΙΝΕ . . . . ΓΑΓΕΒΟΥΣΑΓΕΛΑΙΑΣ

Rechts des Beschauers.

. . . . ΑΔΟΥΑΝ . . . .
. . . . ΝΔΗΝΕΓΚΕΜ . . . .
ΧΡΥΣΕΑΜΗΛΑΔΡΑΚΟΝΤΑ . . . .
ΔΩΔΕΚΑΜΕΝΤΟΥΣΔΕΞΕ . . . .
ΒΟΥΣΕΙΡΙΝΜΕΝΕΝΕΝΑΙΓΥ . . . .
ΑΝΤΑΙΟΝΦΟΛΟΗΝΚΕΝΤ . . . .
ΚΥΚΝΟΝΙΔΑΕΤΟΝΟΣΤ . . . .
ΕΝΛΥΔΟΙΣΠΥΜΑΤΟΝΟ . . . .
. ΥΤΟ . . . .

11. Vett. ΕΝΔΕΚΑΤΟΝΔΕΞΑΔΟΥΑΝΕΓΑΓΕ ....; Bianch. ..Η..Σ..ΝΔΟΞΑ-ΔΥΑΝΤ ......

12. Alle von mir gegebenen Buchstaben sind vollkommen deutlich. Vett. ΕΣΠΕΡΙ-ΔΩΝΔΕΝΝΕΓΚΕΜΟΛΩΝ ....; Bianch. ΕΣΠΕΡΙΔΩΝΔΗΝΕΓΚΕΜ .....

13. Vett. hat am Ende noch ΛΑΘ ....

14. Vett. und Bianch. fügen am Ende noch Ν hinzu.

15. ΜΕΝΕΝΕΝ ist vollkommen sicher. Vett. und Bianch. übergehen ein ΕΝ und fügen am Ende der Zeile Π hinzu.

17. Alle Buchstaben sind vollkommen deutlich. Vett. ΚΥΚΝΟΙΣΔΙΑΕΤΟΝΟΣΤΟ....: Bianch. wie ich, fügt jedoch am Ende Ο hinzu.

18. ΛΥΔ ist vollkommen deutlich. Vett. hat ΤΟΙΧΘ statt ΤΟΝΟ: Bianch. ΕΝΔΥ-ΔΟΙΣΠΥΜΑΤΟΙΧΘ .....

19. Vett. ΟΥΤΟΝΕΝΤΕ......; Bianch. ΟΥΤΟΝ........ΝΤΕ.....

Indem ich hieran die Wiederherstellung des Epigramms knüpfe, schliesse ich jeden aus Conjectur gesetzten Buchstaben in eckige Klammern [ ] ein, in krumme ( ) hingegen die, welche nur von Anderen, nicht von mir selbst, im Original wahrgenommen worden sind. Bei den Conjecturen, welche nicht von mir herrühren, gebe ich an, von wem sie zuerst ausgesprochen worden sind.

(Οὗς πο)[θ'](ὑπ' Εὐρυσ)θεῖος ἀναγκασθεὶς [τέλεσ' ἄθλους;]
(πρῶτα μὲν ἐν) Νεμέᾳ βριαρὸν κατ(έπε)φνε λέοντα,
(δεύτερον ὕδρα)ν Λερναίαν ἔκτεινε, τρίτον δὲ
(κάπρον ἐν Ἀρ)καδίᾳ, στικτὴν ἔλαφον δὲ τέτ(αρτον),
(πέμπτον) δὲ στρουθοὺς Στυμφαλίδος ἤλασε λίμνης,

(ἕκτον δ' Α)ὐγείαο ἐφόρει κόπρον, ἕβδομον ἐλθὼν
(ἐκ Κρή)της ταῦρον μέγαν ἤγαγεν, ὄγδοον ἵππους
(Θρήκη)ς ἐξέλασεν (Διομ)ήδεος, Ἱππολύτης τε
[ζω](στῆρ)α ἐξεκόμι[ζ](εν Ἀ)μαζονίδος, δέκατον δὲ
[Γηρυόν](ην ἔκτεινε) [καὶ ἤ](γαγε βοῦς) ἀγελ(α)ίας·
(ἑνδέκατον δ' ἐξ)ᾴδου ἀν[ή](γαγε) [Κέρβερον ἐλθών],
(Ἑσπερίδω)ν δ' ἤνεγκε μ(ολὼν)[εἰς κῆπον ἀοιδῶν]
χρύσεα μῆλα δράκοντα (λαθ)[ὼν ἑκατοντακάρηνον].
Δώδεκα μὲν τούςδ' ἐξε[τέλεσσ' ἄθλους, παρόδῳ δ' ἐν]
Βούσειριν μὲν ἐν Αἰγύ(π)[τῳ κτάνεν, ἐν Λιβύῃ δὲ]
Ἀνταῖον, Φολόῃν Κεντ[αύρους, πὰρ δ' Ἐχεδώρῳ]
Κύκνον, ἰδ' αἐτὸν, ὃς τ(ὸ) [Προμηθέως ἤσθιεν ἧπαρ,]
ἐν Λυδοῖς πύματον . . . .
. . . .

1. Oberhalb dieses Verses ist schlechthin kein Platz für einen weiteren Vers oder andere Worte, die, wie selbst noch Franz glaubte, den Anfang des Ganzen gebildet haben und jetzt verwischt sein sollen. Das Epigramm ist am Anfang ganz vollständig. Nur hat man das Ende dieses Verses nicht so, wie man bisher gethan, sondern so wiederherzustellen, wie es von mir geschehen ist. Ganz eben so beginnt das berühmte dem Theokles geltende Ehrendecret, Corp. Inscr. Gr. No. 2059.: Ὅσαι πόλεις ἐστεφάνωσαν Θεοκλέα Σατύρου ἥρωα χρυσέοις στεφάνοις· Ὀλβιοπολεῖται, Ἡρακλεῶται etc. Der nothwendige Begriff αἵδ' εἰσὶν oder οἵδ' εἰσὶν ist hier, wie dort, nicht ausgesprochen, sondern nur zu suppliren. Dies hat allein Zoega richtig gefühlt, indem er ἔχεν ἄθλους schreiben wollte. πόθ' Welcker.

2. βριερὸν ist nicht zu ändern. Matthiae: Ausführl. Gramm. Th. I. S. 54 ff. Kühner: Ausführl. Gramm. Th. I. S. 23.

4. κάπρον ist gewiss nur Conjectur Vettori's. Siehe oben S. 5.

5. Von πέμπτον werden wohl die ersten drei Buchstaben auch nur auf Conjectur desselben Gelehrten beruhen.

6. Von ἕκτον δ' gilt dasselbe.

7. ἐκ Κρήτ- ist wohl auch nur Conjectur Vettori's.

8. Mit Θρήκη- und Διομ- wird es sich eben so verhalten.

9. ζωστῆρα Tollius. Auch das ἐξεκόμισεν Ἀμαζονίδος wird Vettori nur aus Conjectur gegeben haben.

10. So ist dieser Vers von Reinesius wiederhergestellt worden. Ἀγελαίας habe auch ich nach den Abschriften Anderer in den Text gesetzt, weil ich mir nicht ausdrücklich angemerkt habe, dass das E deutlich sei, und daher auch ein Versehen von meiner Seite zu Grunde liegen könnte. Doch darf nicht übersehen werden, dass einige alte Erklärer den Beinamen der

Athene Ἀγελεία nicht von ἄγω λείαν, sondern von ἀγέλη abzuleiten pflegten, und daher auch der Verfertiger des Epigramms mit Rücksicht auf diese Ableitung ἀγελείας geschrieben haben könnte.

11. Κέρβερον Gori; ἀνήγαγε — ἐλθών Corsini.

12. ἀοιδῶν vergl. Hes.: Theog. 518. Eur.: Herc. fur. 394. Apoll.: Arg. IV, 1399.

13. λαθὼν ἑκατονταχάρτηνον Franz.

15. Der Verfertiger der Tafel hat aus Versehen EN drei Mal, statt zwei Mal eingegraben.

16. Vielleicht beruht auch das N nach Φολόῃ nur auf einem Versehen des Künstlers. Doch kann es auch als Krasis für Φολόῃ ἐν gemeint sein, um so eher als dieselbe Stellung der Praeposition ἐν auch bei Homer Od. IV, 127. XII, 103. Il. XVIII, 218. vorkommt.

17. Προμηθέως ἤσθιεν ἧπαρ Franz.

18. In diesem und dem folgenden Verse war von Syleus die Rede. Die Worte jedoch können nicht wiederhergestellt werden.

Es versteht sich von selbst, dass dieses in epischem Dialekt abgefasste Epigramm schon als solches, auch wenn es von dem Verfertiger des Albanischen Reliefs selbst herrühren sollte, doch für den diesem eigenen Dialekt Nichts beweisen könnte. Allein es kann auch keinem Zweifel unterliegen, dass er es gar nicht selbst gefertigt, sondern aus fremder Quelle entlehnt hat. Vom zweiten Verse ist dies schon darum wahrscheinlich, weil wir ihn auch in einem Epigramm der Griechischen Anthologie[1] finden, welches Tzetzes[2] dem Quintus Smyrnaeus zuschreibt. Entschieden aber wird die Frage für das ganze Epigramm durch eine Vergleichung seines Inhalts mit dem der langen prosaischen Inschrift, welche beide Pfeiler bedeckt.

Der Künstler hat nämlich seiner Darstellung der Thaten des Herakles die der späteren systematischen Mythologie eigene Eintheilung derselben in ἆθλοι, πάρεργα und πράξεις zu Grunde gelegt. Da man schon seit sehr alter Zeit[3] gewohnt war einzelne Thaten des Herakles als im Auftrage des Eurystheus ausgeführt zu denken und darum als ἆθλοι zu bezeichnen, so entwickelte sich hieraus leicht auch der Begriff der πάρεργα, indem die pragmatisirende Mythen-Auffassung anfing eine Reihe anderer dem Herakles beigelegter Thaten so zu denken und darzustellen, als ob sie nur durch die Ausführung eines ἆθλος veranlasst seien. Schon bei

[1] Anthol. Palat. To. II. S. 651. No. 92.

[2] Chiliad. II, 36, 491 ff. Der in diesem Epigramm hinzugefügte dreizehnte ἆθλος wird als solcher auch von Nikolaos bei Westermann: Mythogr. Gr. S. 370. No. 28, 4. und von Theodoretos: Graec. aff. curat. Lib. VIII. To. IV. S. 904. ed. Schulze bezeichnet. Andere Aufzählungen der ἆθλοι findet man bei Soph.: Trach. 1090 ff., Eur.: Herc. fur. 348 ff., Apollod. II, 5., Diod. IV, 11., in einem Epigramm von Philippos: Anth. Pal. To. II. S. 651. No. 93., in einem anderen von unbekanntem Verfasser Anth. Pal. To. II. S. 650. No. 91., bei Quint. Smyrn.: Posthom. IV, 198 ff., Tzetzes: Chiliad. II, 36, 232 ff., und Joannes Pediasimos bei Westermann: Mythogr. Gr. S. 349 ff.; ferner bei Hygin: Fab. 30., Seneca: Herc. Oet. 16 ff., Agam. 829 ff., Auson.: Idyll. 19. (auch in der Anthol. lat. von Burmann I, 43. oder Meyer No. 583.), in einem Epigramm von unbekanntem Verfasser Burmann: Anth. lat. I, 42., Meyer No. 598., bei Sidon. Apoll. IX, 91 ff., Boethius: De cons. phil. IV, 7, 14 ff., Albricus: De deor. imag. 22. und bei Bode: Mythogr. Vatic. I, 51 — 69. II, 149 — 165., wobei ich andere unvollständige Aufzählungen, wie die bei Lucretius V, 22 ff. und Martial: Epigr. IX, 101. übergehe.

[3] Hom. Il. VIII, 363. XV, 639. Od. IX, 622.

Euripides[1] findet sich eine Rede-Wendung, welche auf dieser Anschauung zu fussen scheint. Daran aber schloss sich der weitere Schritt, dass man Alles, was hiernach noch von den Thaten des Herakles übrig blieb (und dahin gehörte vorzugsweise, was die chronologische Anordnung derselben zwischen die Beendigung der ἆθλοι und die Apotheose setzte, jedoch nicht dieses allein), unter dem Namen der πράξεις zusammenfasste. Gewiss hat keine der vor-Alexandrinischen Darstellungen der Herakles-Sage diese Dreitheilung zu ihrem Ausgangs-Punkt genommen. Selbst noch in Apollodor's[2] Darstellung bildet die chronologische Ordnung offenbar die Grundlage. Deutlich jedoch spricht sich ein Einfluss oder wenigstens die Kenntniss dieser Systematik schon bei Diodor[3] aus, und vollständig fusst auf ihr Hygin[4], indem er in einem eigenen Capitel die ἆθλοι, in einem zweiten die πάρεργα erzählt und dann die πράξεις, so weit seine Darstellung auf diese eingeht, in die Capitel mit den Ueberschriften: *Megara*, *Centauri*, *Nessus*, *Jole* und *Deianira* vertheilt. Ganz auf denselben Standpunkt hat sich auch der Urheber des Albanischen Reliefs gestellt und uns dadurch einen neuen, hinreichend verständlichen Wink über die Zeit gegeben, welcher er angehört.

Dass er in der langen prosaischen Inschrift auf den beiden Pilastern nur die πράξεις des Herakles erzählen wollte, lehrt nicht nur ihr Inhalt, sondern ist auch von ihm selbst durch die Ueberschrift: Ἡρακλέους πράξεις ausdrücklich bezeugt. Ueber dieser liest man noch an der breiteren Fläche des Gesimses das mit etwas grösseren Buchstaben geschriebene Wort: ΗΡΑΚΛΕΟΥΣ. Corsini vermuthete, diesem habe ursprünglich auf dem anderen Pfeiler das Wort: ἆθλοι oder πόνοι entsprochen, was gar keinen Sinn geben würde und durch die Beschaffenheit der Oberfläche an jener Stelle widerlegt wird. Das Wahre hat Fea gesehen. Bei Griechen und Römern war es, besonders in den späteren Zeiten, eine weit verbreitete Sitte, an dem oberen Gesims der Statuen-Basen, die mit einer längeren Inschrift versehen waren, in grösseren Buchstaben den Namen dessen, dem das Ganze galt, meist im Genitiv anzubringen, damit das Auge gleich beim ersten Blicke erkennen könne, um wen es sich handle[5]. Diese Sitte hatte der Künstler hier im Sinn, hat aber dadurch, dass er eben hier darauf einging, wo eine solche Angabe mehr als überflüssig war, nur einen neuen Beweis von dem ihm eigenen Mangel an allem gesunden Urtheil gegeben. Die ἆθλοι wollte er in den ersten 13 Hexametern, die πάρεργα in den folgenden Versen aufzählen. Das Letztere hat man auffallender Weise noch nicht einmal bemerkt und daher den vierzehnten und funfzehnten Hexameter in Weisen ergänzt, über deren Unzulässigkeit schon die Partikel μὲν hätte belehren sollen.

[1] Herc. fur. 1340.

οἴμοι· πάρεργά τοι τάδ' ἔστ' ἐμῶν κακῶν.

[2] Biblioth. II, 4 ff.

[3] Biblioth. IV, 28. Ἡμεῖς δὲ ἀρκούντως περὶ τούτων διεληλυθότες, ἐπάνιμεν πάλιν ἐπὶ τὰς Ἡρακλέους πράξεις. Τετελεκότος γὰρ αὐτοῦ τοὺς ἄθλους καὶ τοῦ θεοῦ χρήσαντος συμφέρειν u. s. w.

[4] Fab. 30—36.

[5] Borghesi: Memorie dell' Acc. di Torino 1835. To. II. S. 44 ff. Stepheni zu Köhler's Gesamm. Schrift. Th. III. S. 252. Als Beispiele für diese Sitte bei den Griechen genügt es hier an die Inschriften im Corp. Inscr. Gr. No. 3045—3058. und an die attische zu erinnern, welche zuletzt von Sauppe: Inscr. Maced. quat. S. 6. herausgegeben worden ist.

Nun ist es allerdings bekannt genug, wie wenig man im Alterthum darüber einig war, ob die einzelne That des Herakles als ἆθλος, πάρεργον oder πρᾶξις zu betrachten sei. Allein das darf man doch wohl auch nicht dem schwächsten Kopfe zutrauen, dass er, indem er die Thaten des Herakles ganz selbstständig nach diesen drei Kategorieen zusammenstellen wollte, dieselbe That unter mehr als einer derselben aufgezählt haben würde. Das konnte nur dann vorkommen, und wird nur dann begreiflich, wenn er beide Darstellungen, sowohl die prosaische der πράξεις, als auch die metrische der ἆθλοι und πάρεργα aus verschiedenen Quellen schöpfte und dabei nicht beachtete, dass sich diese mit einander im Widerspruch befanden. Nicht einmal dann würde eine solche Ungereimtheit möglich sein, wenn er nur eine von beiden Aufzählungen aus fremder Quelle geschöpft, die andere aber selbstständig zusammengestellt hätte. Denn dann würde er doch nothwendig die letztere der ersteren angepasst haben. Nun sehen wir aber hier sowohl das Abenteuer mit Diomedes, als auch das mit der Hippolyte in der prosaischen Inschrift, jenes Z. 78—81. und 104—106., dieses Z. 98—104., als πρᾶξις aufgezählt, hingegen in der metrischen, jenes V. 7. 8., dieses V. 8. 9., als ἆθλος, und offenbar war Z. 132ff. der prosaischen Inschrift der Kampf mit Busiris als πρᾶξις erzählt, während wir ihn im Epigramm V. 15. als πάρεργον finden. Ja selbst von dem V. 18. als πάρεργον aufgezählten Abenteuer mit Prometheus ist es nur zu wahrscheinlich, dass es auch Z. 120ff. der prosaischen Inschrift als πρᾶξις auftrat. Es ist also offenbar, dass uns der nur zu gelehrte Verfertiger des Albanischen Reliefs in keiner von beiden Inschriften eigenes Product vorführt, und schwerlich wird noch Jemand bezweifeln, dass er die Hexameter wörtlich abgeschrieben hat.

Das hat er vielleicht bei der prosaischen Inschrift nicht gethan. Allein sicher ist sie nur ein dürrer Auszug aus einer fremden umfänglicheren Arbeit; nicht eine selbstständige Darstellung des Künstlers. Darauf führt ausser ihrem eben nachgewiesenen Verhältniss zu den Hexametern auch die Menge seltener, oder sonst gar nicht bekannter Sagen-Formen, welche darin vorkommen. Von der Unterwerfung der Maeonen durch Herakles (Z. 11.) erfahren wir nur hier Etwas. Die Erzählung von der Entstehung der Stadt Kios (Z. 12.) weicht in sofern von der gewöhnlichen Form ab, als hier gesagt wird, Herakles habe sie gegründet und dann dem Polyphemos übergeben, während man sonst erzählte, sie habe dem Polyphemos selbst ihr Dasein zu danken. Von der Z. 18. erwähnten Rückkehr des Herakles nach Argos ist von anderwärts her Nichts bekannt; eben so wenig von der ihm Z. 19. beigelegten Gründung eines Enyalios-Tempels in Tirynth. Dem Ktesippos wird sonst nicht, wie hier Z. 75., die Meda als Mutter, und dem Abderos nicht, wie Z. 88., Thronikos als Vater gegeben. Auch der Zug nach Thasos würde, wenn Z. 83. wirklich Ἀνδρόγεῳ zu lesen sein sollte, von der gewöhnlichen Sage etwas abweichend dargestellt sein. Hätte dem Verfertiger des Albanischen Reliefs nicht eine zusammenhängende Darstellung der Herakles-Sage vorgelegen, welcher er als Autorität folgte, so würde er wohl trotz seiner Gelehrsamkeit die allgemein geläufigen Sagen-Formen vorgezogen haben. Von noch grösserer Bedeutung aber ist es, dass er gar an zwei Stellen Dinge erzählt, die mit Herakles und seinen πράξεις gar Nichts zu thun haben und wohl einer

ausführlichen Darstellung der Herakles-Sage in passender Weise eingeflochten sein, aber in eine so gedrängte Aufzählung der einzelnen πράξεις, die sich des engen Raums wegen selbst in den einzelnen Worten auf das knappste Maass beschränken musste, gar nicht anders kommen konnten, als durch ein gedankenloses Verfahren beim Ausziehen aus einer umständlichen Erzählung. Das Eine dieser Art ist das, was Z. 27—30. von Telamon gesagt wird, das Andere die in noch auffallenderer Weise Z. 112—118. eingeschaltete Erzählung von Theseus und dem Einfalle der Amazonen in Attika, die nicht nur mit der Herakles-Sage gar nichts zu thun hat, sondern sogar dem, was unmittelbar vorher Z. 101. von der Hippolyte gesagt ist, geradezu widerspricht. Der Verfasser der zu Grunde liegenden ausführlichen Behandlung der Herakles-Sage nämlich hatte offenbar, ganz wie Diodor[1], auch die attische Amazonen-Sage eingeflochten und namentlich, wie eben auch Diodor[2] gethan hat, erwähnt, dass das, was man in der Regel der Antiope zuschrieb, von Einigen derselben Hippolyte beigemessen ward, welche nach der gewöhnlichen Sage von Herakles getödtet worden sein sollte. Der Verfertiger des Auszugs folgte blindlings dem ihm vorliegenden Original und nahm daher auch diese Abschweifung mit in seine trockene Aufzählung der πράξεις auf. Da er aber in der äusseren Form Alles auf das engste Maass zurückführen musste, so war er genöthigt alle das Einzelne vermittelnden Gedanken-Glieder zu überspringen und bemerkte gar nicht, dass er dadurch hier in den grellsten Widerspruch mit sich selbst gerieth.

Es sind also zwei Annahmen möglich. Entweder machte der Verfertiger des Albanischen Reliefs wenigstens diesen Auszug selbst, oder er fand sogar dieses Geschäft schon von einem Anderen zu einem ähnlichen Zweck gethan und schrieb nur dessen Arbeit wörtlich ab. Dass in dem letzteren Falle auch der Dorische Dialekt nicht auf seine eigene Rechnung kommt, versteht sich von selbst. Aber auch in dem ersteren Falle ist es wenigstens nicht nothwendig, dass dieser Dialekt von ihm herrühre; er kann ihn auch dann eben so gut nur aus dem Original mit herübergenommen haben. Was das Wahrscheinlichere ist, wird sich weiter unten zeigen.

Den reinen attischen Dialekt finden wir in den Namen, welche den Figuren des oberen Bildes beigeschrieben sind; vor Allem in dem vollkommen unversehrt erhaltenen Namen Εὐρώπη. Schon desshalb hätte die Unzulässigkeit der zuerst von Gori ausgesprochenen, und nachher so oft wiederholten Meinung, die Buchstaben ΒΑΙ seien der Rest des Namens Hebe in der dorischen Form: Ἥβα, und das Bild stelle die Vermählung dieser Göttin mit Herakles dar, einleuchten sollen. Dazu kommt aber noch, dass der nach dem Α noch jetzt sichtbare Strich, die Stellung desselben unmittelbar vor dem Bruch der Tafel und die Beschaffenheit der Oberfläche vor dem Β es ausser allen Zweifel setzen, dass der Name am Ende verstümmelt, am Anfange aber vollständig ist und dass sich diejenigen mindestens einer argen Selbsttäuschung

[1] Biblioth. IV, 28.

[2] A. a. O. Διαφορώτατα δὲ τοὺς Ἀθηναίους ἐφιλοτιμοῦντο, διά τε τὸν Θησέα δεδουλῶσθαι τὴν ἡγεμόνα τῶν Ἀμαζόνων Ἀντιόπην, ὡς δ᾽ ἔνιοι γράφουσιν, Ἱππολύτην.

schuldig gemacht haben, welche gar zu Gunsten der angeblichen Hebe am Anfange noch ein H gesehen zu haben behaupten[1]. Und endlich wird sogar das durch die Stellung dieser Buchstaben vollkommen gewiss, dass sie gar nicht einen Frauen-, sondern einen Satyr-Namen enthalten haben. Dieser kann freilich nicht wiederhergestellt werden, da die erhaltenen Buchstaben eine grosse Menge verschiedener Ergänzungen zulassen und keiner von den bisher bekannten Satyr-Namen mit diesen Buchstaben beginnt[2]. Eben so wenig aber enthalten die übrigen Namen Etwas, was dem attischen Dialekt widerspräche. Der Name des Satyrs, welcher sich unmittelbar neben dem eben besprochenen befindet, scheint mit den Buchstaben ΤΟΠ angefangen zu haben[3]. Denn wenn auch der obere Theil des letzten Buchstaben gegenwärtig im Original eine so runde Form zeigt, dass er sich mehr einem Ω nähert, so mag dies doch nur durch allmählige Beschädigung der Oberfläche entstanden sein. Von den Spuren eines O jedoch, welche nur Fea nach dem Π noch gefunden haben will, konnte ich Nichts entdecken. Der Name der Maenade, welche sich zwischen diesen Satyrn und Herakles befindet, ist ganz verloren gegangen. Wahrscheinlich war er etwas weiter oben an dem Theil der Tafel angebracht, der gegenwärtig beschädigt ist. Von dem Namen des einen Satyrs an der anderen Seite des Bildes ist nur der untere Theil des letzten Buchstaben, eines Σ, erhalten, wie auch Fea und Jahn richtig angegeben haben. Auf Zoega's Abbildung ist dies nicht genau genug bezeichnet. Barthelemy will noch ..ΟΣ gesehen haben, was aber bei der Unzuverlässigkeit der Angaben dieses Gelehrten kaum Glauben finden kann. Marini's Ungenauigkeit zeigt sich auch hier, indem er K angiebt. Die meiste Schwierigkeit hat der Name des trinkenden Satyrs gemacht. Ich habe auf der Abbildung angegeben, was noch jetzt zu erkennen ist: ΙΙ˥ΑΛΟΣ. Vettori und Bianchini haben ΙΓΞΑΛΟΣ gegeben, Doni ΚΑΛΩΣ, Barthelemy sagt, man könne ΗΖΑΛΟΣ, ΙΤΤΑΛΟΣ und ΙΠΑΛΟΣ lesen, Marini bietet ΙΤΑΛΟΣ, Fea ΙΓΑΛΟΣ, Zoega ΙΙΓΑΛΟΣ. Jahn endlich sagt: «*Was den so viel bestrittenen Namen des* «*trinkenden Satyrs anbelangt, so kann man schwanken zwischen* Τ *und* Γ, *dagegen ist ganz gewiss* «*der erste Buchstabe* Η, *die beiden Striche* (ΙΙ) *sind bei Zoega angegeben, den Querstrich sieht man* «*bei hellem Lichte ebenfalls ganz deutlich, der Name hiess also* ΗΓΑΛΟΣ *oder* ΗΤΑΛΟΣ; «ΙΤΑΛΟΣ, *wie Zoega, oder gar* ΙΞΑΛΟΣ, —, *steht nicht da, und kann nur als Conjectur*

[1] Die Varianten sind: ΒΑ Doni; ΒΑΙ Barthelemy, Fea, Zoega, Jahn; ΗΒΑΙ Winckelmann; ΗΒΑΗ Marini.

[2] Die Namen der Satyrn und Maenaden sind zuerst von Jahn: Vasenbilder S. 26 ff., Archaeol. Aufs. S. 141 f., Kieler Studien S. 139. gesammelt worden. Der angebliche Satyr-Name Eumelpes ist von mir zu Köhler's Gesamm. Schr. Th. III. S. 272. berichtigt worden. Eine andere Berichtigung hat Roulez: Annal. dell' Inst. arch. To. XIX. S. 272. gegeben. Vorher unbekannte Namen oder neue Bestätigungen schon bekannter sind inzwischen hinzugekommen durch die François-Vase, ferner im Bull. dell' Inst. arch. 1847. S. 114., bei Gerhard: Trinkschalen und Gefässe Taf. 27. (vergl. Arch. Zeit. 1851. S. 57.), und durch Raoul-Rochette: Journ. des Sav. 1833. S. 419. Vor Allem aber wichtig ist die reiche Zusammenstellung, welche R. Köhler in seiner trefflichen Abhandlung: Ueber die Dionysiaka des Nonnos S. 47—50. (vergl. auch S. 24 ff.) gegeben hat.

[3] So sind diese Buchstaben auch von Doni, Barthelemy, Winckelmann, Marini, Fea, Zoega und Jahn gelesen worden.

gewürdigt werden. Dem wahren Thatbestand kommen also Fea und Zoega am nächsten. Denn allerdings ist noch vor den von mir angegebenen Buchstaben-Resten eine senkrechte schmale Vertiefung vorhanden, von der es nach ihrer Beschaffenheit zweifelhaft bleibt, ob sie der Rest eines Buchstaben oder nur eine spätere zufällige Verletzung ist. Das Letztere ist aber das Wahrscheinlichere, da sich das Uebrige zu einem passenden Namen Ἰταλὸς vereinigt, was nicht der Fall ist, wenn man jene Linie als Rest eines Buchstaben auffasst. Verletzungen dieser Art, welche von den im Lesen der Inschriften weniger Geübten leicht für Buchstaben-Reste gehalten werden, kommen nicht selten vor[1]. Wenn aber Jahn sagt, dass der die beiden ersten Linien verbindende Querstrich bei hellem Lichte «*ganz deutlich*» zu erkennen sei, so dürfte er von einer Uebertreibung kaum freizusprechen sein. Denn auch ich habe diesen Namen recht oft und sorgfältig, auch bei dem hellsten Sonnenscheine betrachtet, und doch diesen Querstrich so wenig gesehen, als alle Uebrigen. Dass Ἴξαλος, was Visconti wollte, nicht da gestanden hat, ist sicher. Was nun aber auch der Sinn dieser Namen sein mag, daran wird wohl Niemand zweifeln, dass sie nicht im Kopfe jenes Künstlers entstanden sind, der bei jedem Schritte seine Unfähigkeit zu selbstständigem Produciren an den Tag legt. Hat er doch selbst das ganze Bild, dem diese Namen beigeschrieben sind, wie zuerst Winckelmann flüchtig angedeutet, dann Fea stärker betont hat, von einem fremden Original copirt. Ich führte schon oben[2] das schöne, mit einer reichen bakchischen Darstellung geschmückte Marmor-Gefäss derselben Villa an, an welchem fast genau dieselbe Gruppe wiederkehrt. Nur der eine Satyr zur Rechten des Beschauers fehlt dort. Der Stil weist das Gefäss entschieden einer älteren Zeit zu, als die Tafel, so dass das Bild nicht von dieser auf jenes übertragen sein kann. Aber auch dass es der Verfertiger der Tafel unmittelbar von jenem Gefäss entlehnt habe, ist wenigstens durch Nichts angezeigt. Das Wahrscheinlichere ist wohl, wie auch Fea angenommen hat, dass beide Künstler sich an ein gemeinschaftliches Original anlehnen, und selbst dies vielleicht nur mit Hülfe weiterer Mittel-Glieder. Der auf dem Marmor-Gefäss fehlende Satyr kann also auch in dem Original vorhanden gewesen und von dem Verfertiger des Gefässes nur darum übergangen sein, weil er die Gruppe in eine grössere fries-artige Composition verwebte, welche eine andere Gliederung der Gruppen verlangte, während ihn der Verfertiger der Tafel beibehalten musste, da er für ihn des Gleichgewichts der correspondirenden Massen wegen ganz unentbehrlich war. Aehnlich verhält es sich vielleicht auch mit den auf der Tafel beigeschriebenen Namen. Doch könnten sie auch eine vom Verfertiger herrührende Zugabe sein, indem er sie aus einem Dichter[3] oder irgend einer anderen Quelle entlehnte. In jedem Falle kann der attische Dialekt eben so gut nur Folge der benutzten Quelle sein, als daher kommen, dass sich der Verfertiger der Albanischen Tafel selbst desselben zu bedienen pflegte.

[1] Siehe z. B. die Inschrift des Dreifusses Z. 4. und meine Titul. Graec. Part. II. S. 4. und Part. III. S. 4.

[2] S. 125. No. 3.

[3] Man kann z. B. an den Dionysos von Euphorion aus Chalkis, oder an die Βακχικὰ ἔπη von Theolytos aus Methymna denken.

Eine zweite in diesem Dialekt abgefasste Inschrift befindet sich im unteren Bilde an der Basis des Dreifusses. Man erkennt gegenwärtig noch Folgendes:

ΑΜΦΙΤΡΥΩΝΥΠΕΡ
ΑΛΚΑΙ . . ΤΡΙΠΟ
ΔΑ . . ΛΛΩΝΙ
. . ΤΟ . . . . ΑΚΛΕΦΥΣ
ΦΑΣ . . . . . ΙΝΗΦ⌒ΙΗ
ΞΛ . . . . . . ΑΤΙ . ΗΝΑΙ
ꓶ ΟΓΑΗ= . . . . ꟷΙΣΟΥΛΗ
ΓΑΚΛΗΙΑ/ ΛΑ/ . Λ . ΟΝ
ΛΥΤΟΝΚΑΛΕΙΣΘΑΙ

Aeltere Abschriften dieser Inschrift besitzen wir von Vettori, Spon, Bianchini, Marini, Visconti und Fea[1]. Das, worin sie von meiner Abschrift abweichen, besteht in Folgendem:

Z. 1. Vett. lässt Ν weg.

Z. 2. Vett. ΑΛΚΑΥΟΥΥΡΙΠΟ; Spon ΑΛΚΑΡΤΡΙΠΟΔΑ; Bianch. ΑΛΚΑ . . . ΤΡΙΠΟ; Marini und Visconti ΑΛΚΑΙΟΥΤΡΙΠΟ

Z. 3. Am Ende der Zeile hat sicher kein Buchstabe ausser den von mir angegebenen gestanden, und eben so wenig ist zwischen dieser und der folgenden Zeile für eine dritte verwischte auch nur der nöthige Platz vorhanden, was selbst Marini zugiebt, obgleich er aus Conjectur eine ganze Zeile einschaltet. Vett. ΔΑΠΟΛΛΩΝΙ; Spon ΑΠΟΛΛΟΝΙ; Bianch., Mar. und Visc. ΔΑΠΟΛΛΩΝΙΑ

Z. 4. Diese und die folgenden Zeilen bestehen aus weit kleineren Buchstaben, als die drei vorhergehenden. Das Φ statt Ο ist vollkommen deutlich. Doch wird der senkrechte Strich wohl nur eine später hinzugekommene Verletzung sein. Vett. und Bianch. . . . . . ΗΡΑΚΛΕΟΥΣ; Spon ΟΤΙΜΕΝΕΞΕΜΟΥΚΕΦΥΣ, indem er dies mit der vorhergehenden zu einer Zeile verbindet; Mar. . . . . . . ΕΟΥΣ; Visc. . . . . . ΡΑΚΛΕΟΥΣ; Fea ΗΤΟΙΥΠΕΡΗΡΑΚΛΕΟΥΣ

Z. 5. Vett. ΙΑΣΥ . . . . . Ν . ΦΟΝ . ΕΥ; Spon ΠΟΙΗΤΑΙΥΜΝΗΦΟΡΗ; Bianch. . ΙΑΣΥ . . ΗΦΟ . Η; Mar. ΦΑΣΙΝ . . . ΝΗΦΟΡΗ; Visc. und Fea ΦΑΣΙΝΔΑΦΝΗΦΟΡΗ

Z. 6. Es ist, wie auch Fea richtig hervorgehoben hat, vollkommen deutlich, dass am Ende der Zeile nie mehr als Ι gestanden hat. Für ein Ν reicht nicht einmal der Platz aus.

[1] Ich kann bei dieser Inschrift die Lesarten Fea's nur nach den Angaben von Franz geben, da mir bei der Zusammenstellung derselben nur noch die erste Ausgabe von Fea's Schrift zu Gebote stand.

Vett. ΣΑΝΤΟΣ..ΑΡΕΦΗΝΑΝ; Spon ΣΑΝΥΙΟΣΛΠΑΛΗΘΗΝΑΙ, indem er dies zu einer Zeile mit der vorhergehenden verbindet; Bianch. ΣΑΝΤΟΣ..ΦΗΝΑΙ; Mar. ΖΑΝΤΟΣΑ-ΠΕΦΗΝΑΝ; Visc. ΣΑΝΤΟΣΑΠΕΦΗΝΑΝ; Fea ebenso, jedoch am Ende I statt N.

Z. 7. Die Buchstaben-Reste ⊣, als Theil eines H, und ʌ, als unterer Theil eines X, sind vollkommen deutlich[1]. Vett. ΤΟΓΑΡΕΞΑΡΧΗΣΟΥΔΕ; Spon schiebt zunächst in einer besonderen Zeile die Worte ΚΑΙΤΑΕΞΗΣ ein und giebt dann ΤΟΓΑΡΣΕΦΥΛΗΝΦΥΛΗ; Bianch. ΤΟΠΑΡΩΝ..ΑΣΟΥΛΗ; Mar. ΤΟΠΑΡΕ..Α...ΣΟΥΚ; Visc. ΤΟΓΑΡΕΞΑΡ-ΧΑΣΟΥΚ; Fea ΤΟΓΑΡΕΞΑΡΧΑΣΟΥΛΗ

Z. 8. In Betreff des ganz deutlichen Strichs I zwischen H und A vergleiche man Z. 15. der grossen prosaischen Inschrift. Vett. ΡΑΚΛΗ.ΑΛΛΑΛΚΑΙΟΝ; Spon ΓΑΛΑΚΑΙΑΛΛΑ-ΑΓΕΙ, indem er dies zu einer Zeile mit der vorhergehenden verbindet; Bianch. ΑΓΛΗΙΑ.. ΠΑΡΟΝ; Mar. und Visc. ΗΡΑΚΛΗΑΛΛΑΛΚΑΙΟΝ; Fea wie Vett., jedoch ohne Bezeichnung der Lücke.

Z. 9. Vett., Bianch., Mar., Visc. und Fea am Anfang A, sonst wie ich; Spon ΚΑΙΥΙΟΝΑΥΤΟΝΚΑΛΕΙΣΤΑΙ

Welche Glaubwürdigkeit jeder dieser Abschriften zukommt, geht aus dem im ersten Abschnitt Nachgewiesenen zur Genüge hervor. Demnach ist die Inschrift in folgender Weise zu lesen:

Ἀμφιτρύων ὑπὲρ Ἀλκαίου τρίποδ' Ἀπόλλωνι.
Τοῦτον ὑπὲρ Ἡρακλέους
φασὶν δαφνηφορή-
σαντος ἀνατεθῆναι·
τὸ γὰρ ἐξ ἀρχῆς οὐχ Ἡ-
ρακλῆ, ἀλλ' Ἀλκαῖον
αὐτὸν καλεῖσθαι.

Unter die einzelnen Gelehrten vertheilt sich die Wiederherstellung und Erklärung dieser Inschrift so, dass Gori zuerst auf die bei Herodot[2] erhaltene Nachricht über die im Hei-

[1] Das Zeichen ʌ ist nämlich nur halb so hoch, als die übrigen Buchstaben, was die früheren Abschreiber nicht nur hier sämmtlich übersehen haben, sondern zum Theil auch in der grossen prosaischen Inschrift Z. 78. 93. 96. 109. Vergleiche auch meine Tit. Graec. Part. IV. S. 19.

[2] Hist. V, 59 ff. Ἶδον δὲ καὶ αὐτὸς Καδμήϊα γράμματα, ἐν τῷ ἱρῷ τοῦ Ἀπόλλωνος τοῦ Ἰσμηνίου ἐν Θήβῃσι τῇσι Βοιωτῶν, ἐπὶ τρίποσί τισι ἐγκεκολαμμένα, τὰ πολλὰ ὅμοια ἐόντα τοῖσι Ἰωνικοῖσι. Ὁ μὲν δὴ εἷς τῶν τριπόδων ἐπίγραμμα ἔχει·

Ἀμφιτρύων μ' ἀνέθηκε νέων ἀπὸ Τηλεβοάων.

Ταῦτα ἡλικίην ἂν εἴη κατὰ Λάϊον τὸν Λαβδάκου τοῦ Πολυδώρου τοῦ Κάδμου. Ἕτερος δὲ τρίπους ἐν ἑξαμέτρῳ τόνῳ λέγει·

Σκαῖος πυγμαχέων με ἑκηβόλῳ Ἀπόλλωνι
Νικήσας ἀνέθηκε τεῒν περικαλλὲς ἄγαλμα.

Σκαῖος δ' ἂν εἴη ὁ Ἱπποκόωντος· εἰ δὴ οὗτός γ' ἐστὶ ὁ ἀναθεὶς, καὶ μὴ ἄλλος τωὐτὸ οὔνομα ἔχων τῷ Ἱπποκόωντος, ἡλικίην κατὰ Οἰδίπουν τὸν Λαΐου. Τρίτος δὲ τρίπους λέγει καὶ οὗτος ἐν ἑξαμέτρῳ·

Λαοδάμας τρίποδ' αὐτὸν ἐϋσκόπῳ Ἀπόλλωνι
Μουναρχέων ἀνέθηκε τεῒν περικαλλὲς ἄγαλμα.

Man vergleiche auch Herodot: I, 92. und Valckenaer: Animadversiones ad Ammonium S. 96 ff.

ligthum des Ismenischen Apollon in Theben aufgestellten Dreifüsse aufmerksam machte, und Corsini Z. 4. die Praeposition ὑπὲρ wiederherstellte. Das Haupt-Verdienst gebührt Visconti, der zuerst die so wichtige Stelle des Pausanias[1] beibrachte und dadurch nachwies, dass der hier dargestellte Dreifuss ein Bild eines noch von Pausanias im Heiligthum des Ismenischen Apollon gesehenen Dreifusses ist und Z. 5. δαφνηφορήσαντος gestanden hat. Heyne sah zuerst, dass Z. 7. τὸ γὰρ und οὐχ Ἡρακλῆ zu lesen ist. Τὸ ἐξ ἀρχῆς ist nämlich gesagt, wie τὸ καθ' ἡμέραν[2] und Aehnliches. Fea war der Erste, welcher bemerkte, dass die drei ersten Zeilen die von dem Thebanischen Original selbst entlehnte Weih-Inschrift enthalten, während das Uebrige nur eine von dem Verfertiger des Albanischen Reliefs hinzugefügte Erläuterung ist, und erst Zoega vervollständigte dies dahin, dass die Weih-Inschrift einen Hexameter bildet. Von mir endlich rührt die Wiederherstellung des τοῦτον (nämlich τρίποδα) in Z. 4. und des ἀνατεθῆναι in Z. 6. her.

Ausserdem ist mit der erwähnten Nachricht des Pausanias eine noch umständlichere des Proklos[3] zu verbinden. Denn wenn dieser auch nur im Allgemeinen von Boeotischer Sitte und von einem grösseren nur nach neunjährigem Zwischenraum wiederkehrenden Feste spricht, so ist es doch klar, dass der Knabe, der am Heiligthum des Ismenischen Apollon in Theben Priester-Stelle vertrat, eben die von Proklos genauer beschriebene Rolle spielte. Dadurch wird ein merkwürdiges Vasen-Gemälde verständlich, welches Raoul-Rochette[4] veröffentlicht und für die Darstellung einer Einweihung in Mysterien erklärt hat; eine Auffassung, die keiner Widerlegung bedarf, wenngleich sie auch von Inghirami[5] angenommen worden ist. O. Müller[6] vermuthete, dass eine Scene einer Sophokleischen Tragoedie dargestellt sei; jener Moment, in welchem Teiresias den Oedipus über den Grund des auf Theben lastenden Unglücks aufzuklären sucht und von diesem hart zurückgewiesen wird[7]. Diese Erklärung hat mehrfachen Beifall gefunden, wenn auch das Bild gegen ein unmittelbares Anlehnen an die

[1] Perieg. IX, 10, 4. Τόδε γε καὶ ἐς ἐμὲ ἔτι γινόμενον οἶδα ἐν Θήβαις· τῷ Ἀπόλλωνι τῷ Ἰσμηνίῳ παῖδα οἴκου τε δοκίμου καὶ αὐτὸν εὖ μὲν εἴδους, εὖ δὲ ἔχοντα καὶ ῥώμης, ἱερέα ἐνιαύσιον ποιοῦσιν· ἐπίκλησις δέ ἐστίν οἱ δαφναφόρος, στεφάνους γὰρ φύλλων δάφνης φοροῦσιν οἱ παῖδες. Εἰ μὲν οὖν πᾶσιν ὁμοίως καθέστηκεν ἀναθεῖναι δαφνηφορήσαντος χαλκοῦν τῷ θεῷ τρίποδα, οὐκ ἔχω δηλῶσαι, δοκῶ δὲ οὐ πᾶσιν εἶναι νόμον· οὐ γὰρ δὴ πολλοὺς ἑώρων αὐτόθι ἀνακειμένους· οἱ δ' οὖν εὐδαιμονέστεροι τῶν παίδων ἀνατιθέασιν. Ἐπιφανὴς δὲ μάλιστα ἐπί τε ἀρχαιότητι καὶ τοῦ ἀναθέντος τῇ δόξῃ τρίπους ἐστὶν Ἀμφιτρύωνος ἀνάθημα ἐπὶ Ἡρακλεῖ δαφνηφορήσαντι.

[2] Z. B. Aristoph.: Equites 1126.

[3] Photios: Biblioth. S. 321. Bekk. Ἡ δὲ δαφνηφορία· ξύλον ἐλαίας καταστέφουσι δάφναις καὶ ποικίλοις ἄνθεσι, καὶ ἐπ' ἄκρου μὲν χαλκῆ ἐφαρμόζεται σφαῖρα, ἐκ δὲ ταύτης μικροτέρας ἐξαρτῶσι· κατὰ δὲ τὸ μέσον τοῦ ξύλου περιθέντες ἐλάσσονα τῆς ἐπ' ἄκρῳ σφαίρας καθάπτουσι πορφυρᾶ στέμματα· τὰ δὲ τελευταῖα τοῦ ξύλου περιστέλλουσι κροκωτῷ. Βούλεται δ' αὐτοῖς ἡ μὲν ἀνωτάτω σφαῖρα τὸν ἥλιον, ᾧ καὶ τὸν Ἀπόλλωνα ἀναφέρουσιν, ἡ δὲ ὑποκειμένη τὴν σελήνην, τὰ δὲ προσηρτημένα τῶν σφαιρίων ἄστρα τε καὶ ἀστέρας, τὰ δέ γε στέμματα τὸν ἐνιαύσιον δρόμον· καὶ γὰρ καὶ τξέ ποιοῦσιν αὐτά. Ἄρχει δὲ τῆς δαφνηφορίας παῖς ἀμφιθαλής, καὶ ὁ μάλιστα αὐτῷ οἰκεῖος βαστάζει τὸ κατεστεμμένον ξύλον, ὃ κωπὼ καλοῦσιν· αὐτὸς δὲ ὁ δαφνηφόρος ἑπόμενος τῆς δάφνης ἐφάπτεται, τὰς μὲν κόμας καθειμένος, χρυσοῦν δὲ στέφανον φέρων, καὶ λαμπρὰν ἐσθῆτα ποδήρη ἐστολισμένος, ἰφικρατίδας τε ὑποδεδεμένος· ᾧ χορὸς παρθένων ἐπακολουθεῖ, προτείνων κλῶνας πρὸς ἱκετηρίαν τῶν ὕμνων. Παρέπεμπον δὲ τὴν δαφνηφορίαν εἰς Ἀπόλλωνος Ἰσμηνίου καὶ Χαλαζίου.

[4] Mon. Inéd. Pl. 78.

[5] Vasi fittili Tav. 248.

[6] Gottinger Gel. Anz. 1831. Th. I. S. 182.

[7] Oed. Tyr. 300 ff.

scenische Darstellung so entschieden spricht, dass man sich zugleich genöthigt sah, diesen Theil der Erklärung aufzugeben.

Allein es fällt schon auf, dass die beiden Hauptpersonen, namentlich der angebliche Oedipus in Folge seiner sitzenden Stellung, Nichts von dem Affect zeigen, welcher eins der wesentlichsten Elemente jenes Moments ist. Ganz unvereinbar aber mit dieser Auffassung ist, dass sich die vermeintliche Iokaste, wenn sie einmal als Zeugin dieser Scene zugelassen wurde, ruhig mit Gegenständen des Putzes beschäftigt, indem sie an ein Bade-Becken gelehnt einen Spiegel in der Hand hält. Auch die Blindheit des Teiresias war zu wesentlich, als dass sie hier hätte übergangen und durch den beigegebenen Knaben als hinreichend angedeutet erachtet werden können, und selbst der Stab in seiner Hand, der eine so auffallende Form hat, bleibt unerklärt. Denn Müller's Annahme *»eines mantischen Skeptron's«* ist eine durch keine Analogie unterstützte, nur zu Gunsten der einmal beliebten Auffassung aufgestellte Hypothese. Das Wichtigste aber ist, dass der Knabe, wenn er wirklich, wie es bei jener Deutung der Fall ist, Nichts als Führer des blinden Sehers wäre, auf keinen Fall mit Apollinischen Attributen, Lorbeer-Kranz und -Zweig, versehen sein könnte. Denn die dem Herren zukommenden Abzeichen können doch nicht ohne Weiteres auf den Diener übergehen, wenn dieser eben Nichts weiter, als dessen Diener ist. Diese Attribute setzen es ausser allen Zweifel, dass der hier dargestellte Knabe in unmittelbarer Beziehung zum Apollo-Cult steht und in dieser Eigenschaft im Bilde auftritt.

Dieses stellt den Moment dar, in welchem der Knabe Herakles aus dem väterlichen Hause[1] scheidet, um das Amt des Daphnephoros anzutreten. Der Ort der Handlung ist das Innere dieses Palastes. Amphitryon sitzt als König auf dem θρόνος und hält in der Rechten das königliche Skeptron, dessen Spitze, wie gewöhnlich, mit dem Adler geziert ist. Hinter ihm steht Alkmene, umgeben von den Geräthen, deren sie bedurfte, um ihren Sohn zu dem feierlichen Aufzug zu schmücken. Die Erscheinung des Herakles entspricht ganz dem Daphnephoros, wie er von Proklos beschrieben wird. Wir sehen in seiner Hand den Lorbeer-Zweig (τῆς δάφνης ἐφάπτεται), wir finden das lang herabfliessende Haar (τὰς κόμας καθειμένος), umgeben von einem Kranz (χρυσοῦν στέφανον φέρων) und das bis auf die Füsse herabwallende reiche Gewand (λαμπρὰν ἐσθῆτα ποδήρη ἐστολισμένος). Nur die Füsse sind zu flüchtig ausgeführt, als dass man Etwas von den ἰφικρατίδες erkennen könnte. Die Hand reicht er dem nahen Anverwandten (ὁ μάλιστα αὐτῷ οἰκεῖος), der, auch mit dem Apollinischen Lorbeer geschmückt, mit der κωπώ in der Hand im Fest-Zuge vor ihm herschreiten wird. Diese κωπώ sieht allerdings ganz anders aus, als sie uns von Proklos geschildert wird. Allein, dass sie die ihr von diesem beigelegte Form, namentlich die ganze Ausschmückung in solarischem Sinn, erst in sehr später Zeit empfangen hat, zeigt schon zur Genüge die Zahl 365, welcher eine Zeitrechnung zu Grunde liegt, von der die Griechen erst Jahrhunderte nach der Verfertigung jenes Vasen-Ge-

[1] Man zeigte dessen Ueberreste noch zur Zeit des Pausanias: IX, 11, 1. Ἐν ἀριστερᾷ δὲ τῶν πυλῶν, ἃς ὀνομάζουσιν Ἠλέκτρας, οἰκίας ἐστὶν ἐρείπια, ἔνθα οἰκῆσαί φασιν Ἀμφιτρύωνα διὰ τὸν Ἠλεκτρύωνος θάνατον φεύγοντα ἐκ Τίρυνθος. Vergl. Unger: Thebana Parodoxa S. 150.

mäldes Gebrauch zu machen anfingen. Bei **Proklos** finden wir eben die mit Attributen aller Art überhäufte Form, welche die Boeotische κωπὼ in den ersten christlichen Jahrhunderten erhalten hatte, in dem Gemälde aber die ältere, einfachere, wie es ja eine an so vielen Gegenständen des alten Cultus wahrnehmbare Erscheinung ist, dass ihre ursprünglich ganz einfache Gestalt allmählich mit immer zahlreicheren und gesuchteren Attributen überhäuft wurde [1]. Ueber das Costüm dessen, der die κωπὼ trug, sind wir nicht näher unterrichtet. Wir dürfen also aus dem Gemälde schliessen, dass der eigenthümliche Chiton zu dieser Rolle gehörte. Es wird wohl Likymnios, der Bruder der Alkmene, gemeint sein, der dem Amphitryon nach Theben gefolgt war [2] und sich dem Herakles der Sage nach auch später noch mehrfach behülflich zeigte. In der oberen Reihe des Bildes nimmt mit Recht Apollon als Haupt-Person die mittelste Stelle ein. Athena sitzt als Beschützerin des Herakles an seiner Seite. Die andere weibliche Figur wird Thebe sein, die auch sonst von den Vasen-Malern gern in den Bildern angebracht wurde, die eine in Theben vor sich gehende Handlung darstellen [3]. Unsicher allein bleibt der Sinn der neben ihr auf einem Pfeiler angebrachten Lampe. In einem anderen Vasen-Gemälde [4] sehen wir neben der Thebe auf einem Pfeiler einen Dreifuss, der offenbar auf den Tempel des Ismenischen Apollo hinweisen soll. Eben so wird wohl auch diese Lampe gemeint sein.

Der Dreifuss also, den frommer Eifer zur Erinnerung an diese Begebenheit in dem Thebanischen Heiligthum aufgestellt hatte und als Weihgeschenk des Amphitryon bezeichnete, wurde noch von **Pausanias** gesehen. Nach dem, was **Herodot** von den übrigen Dreifüssen berichtet, kann es nicht zweifelhaft sein, dass der Hexameter auch dieses Dreifusses in ganz alterthümlicher Schreibweise abgefasst war. Der Verfertiger des Albanischen Reliefs jedoch hat diese mit der ihm geläufigen vertauscht. Zu dialektischen Besonderheiten gaben die wenigen Worte keine Veranlassung. Dass aber das Scholion, welches den in der Weihinschrift gebrauchten Namen: Ἀλκαῖος erläutert, nicht an dem Dreifuss selbst angebracht war, wie merkwürdiger Weise von **Franz** angenommen wird, würde schon zur Genüge aus dem Gebrauch des attischen Dialekts hervorgehen. Und ausserdem dürfte es schwer sein, irgend ein Beispiel dafür beizubringen, dass man an einem Anathem selbst einen in der Weih-Inschrift gebrauchten Ausdruck durch ein beigefügtes Scholion erläutert habe. Sollte man sich aber doch ein Mal dazu entschlossen haben, so würde man sich sicher in einer solchen Erläuterung einer ganz anderen, apodictischen Form bedient und sie nicht durch ein φασὶ eingeführt haben, welches augenscheinlich den späteren Exegeten verräth [5]. Freilich zeigt es auch von Seiten des Verfertigers des Albanischen Reliefs eine gewiss nicht geringere Geschmacklosigkeit, dass er auf

[1] Ich erinnere nur an die Bilder der Ephesischen Artemis. **Stephani**: Bull. hist.-philol. To. VI. S. 282. = Mélanges Gréco-Rom. To. I. S. 2. **Jahn**: Sitzungs-Ber. der kön. sachs. Ges. 1851. S. 147.

[2] **Apollodor**: II, 4, 6. Ἀμφιτρύων δὲ σὺν Ἀλκμήνῃ καὶ Λικυμνίῳ παραγενόμενος ἐπὶ Θήβας ὑπὸ Κρέοντος ἡγνίσθη.

[3] Z. B. **Millingen**: Uned. Mon. To. I. Pl. 27. **Gerhard**: Etr. und Camp. Vasenb. Taf. C.

[4] **Gerhard**: Etr. und Campan. Vasenbilder Taf. C.

[5] Ueberdies war der erklarte Name hinreichend bekannt, so dass die Erklarung nicht einmal nothwendig war. **Diodor**: I, 24. IV. 10. **Dio Chrys.**: S. 338, 31. **Sext. Empir.**: Adv. Math. IX, 357. ed. Fabr. Schol.

seinem Werke eine solche Erklärung hinzufügen konnte. Allein zu dem Charakter, den dieser in allen übrigen Theilen seiner Arbeit zeigt, passt eine solche taktlose Schaustellung von Gelehrsamkeit sehr wohl. Nur das kann fraglich bleiben, ob er den Thebanischen Dreifuss selbst gesehen und die Weih-Inschrift unmittelbar von diesem abgeschrieben, oder ob er ihn nur aus einer Periegese gekannt habe. Im letzteren Falle würde er die Form des Dreifusses nach eigener Phantasie gebildet, und das Scholion vielleicht aus der benutzten Periegese entlehnt haben, so dass auch der attische Dialekt desselben nur von da mit herübergenommen zu sein brauchte. Jedoch bei genauerer Betrachtung der Inschrift, welche der Admata beigegeben ist, dürfte man die erstere Annahme wohl wahrscheinlicher finden.

Unterhalb der weiblichen Figur nämlich, welche die Mitte des unteren Bildes einnimmt, erkennt man gegenwärtig noch Folgendes:

Η . . . . ΕΡΕΙΑ
ΑΔΜΑΤΑΕΥΡΥΣΘΕΩΣ
ΚΑΙΑΔΜΑΤΑΣΤΑΣΑΜΦΙ
ΔΑΜΑΝΤΟΣΕΤΗ ΝΗ

Diese Buchstaben sind grösser, als die aller übrigen Inschriften der Tafel, offenbar weil dem Künstler daran gelegen war, mit der verhältnissmässig kurzen Inschrift den grossen leeren Raum zwischen den beiden Hexameter-Reihen auszufüllen. Der drittletzte Buchstabe der Inschrift ist ein Wenig verletzt. Von der unteren Hälfte des zweiten senkrechten Strichs ist nur noch eine schwache Spur zu erkennen. Doch sieht man noch ganz deutlich, dass sich weder an das obere, noch an das untere Ende des ersten senkrechten Strichs ein Querstrich angeschlossen hat, dass mithin der verletzte Buchstabe sicher ein Η war, nicht etwa ΕΙ. Die Abschriften bieten folgende Varianten:

Z. 1. Vett. (bei Gori) ΗΡΑΣΑΡΓΕΙΑΣ. . .ΕΙΑ; Vett. (bei Spengel) ΗΡΑΣΑΓΓΕΛΟΣ. . . .ΤΑ; Bianch. ΗΡΑΣΛΡΓΕΙΑΣ. . .ΕΙΑ; Barth., Mar., Zoega ΗΡΑΣΑΡΓΕΙΑΣΙΕΡΕΙΑ

Z. 2. Vett. (bei Gori) ΑΙΔΜΑΤΑΕΥΡΥΣΘΕΔΑΣ; Vett. (bei Spengel) ΕΥΡΥΣΘΕΟΣ; Bianch. ΑΙΔΜΑΤΑΕΥΡΥΣΘΕΩΣ

Z. 4. Vett. ΔΑΜΟΝΤΟΣΕΤΙΕΝΤΟ; Allacci, Winckelm., Mar., Fea ΕΤΗΝΗ; Bianch. ΕΤΙ.ΝΤΟ; Barth. ΕΤ. .ΝΗ; Zoega ΕΤΗ ΝΗ

Man hat demnach zu lesen:

Ἥρας Ἀργείας ἱέρεια
Ἀδμάτα Εὐρυσθέως
καὶ Ἀδμάτας τᾶς Ἀμφι-
δάμαντος ἔτη νη.

Pind. Olymp. VI, 113. Eustath. Il. XIV, 324. Vergleichen kann man auch Apollod.: II, 4, 12. Aelian: Var. Hist. II, 32. Schol. Pind. Isthm. III, 104. Schol. Eurip. Hec. 872. Serv. Aen. VI, 392. Fulgent.: Mythol. II, 5.

Barthelemy glaubte in den letzten Worten eine Bezeichnung des Jahres zu finden, in welches die in dem Bilde dargestellte Handlung falle, und seitdem hat nur **Marini** eingestanden, dass er nicht wisse, was mit der Inschrift anzufangen sei. Alle Uebrigen haben jene Erklärung angenommen und weichen nur in der Art von einander ab, wie sie dieselbe möglich zu machen suchen. **Zoega** wies jeden Zusammenhang der Inschrift mit der Figur, unter welcher sie steht, zurück und behauptete, sie habe keinen anderen Zweck, als auszusprechen, dass die dargestellte Handlung in die Zeit falle, in welcher Admata Priesterin der Argivischen Hera war. Dieser Ansicht scheinen sich nur **Millin** und **Platner** anzuschliessen; allein ihre Ausdrücke sind zu unbestimmt, als dass man deutlich sehen könnte, wie sie sich die Sache denken. Alle übrigen Gelehrten sind von der Voraussetzung ausgegangen, dass die Inschrift zunächst als Erklärung der Figur dienen solle, unter welcher sie angebracht ist; und zwar lesen sowohl **Zoega** als auch die Uebrigen ausser **Barthelemy** und **Jahn** die letzten Worte so, wie sie das Original hat: ἔτη $\overline{\text{νη}}$, **Barthelemy** aber: ἐτέων $\overline{\text{η}}$, **Jahn**: ἔτει $\overline{\text{νη}}$.

Dass die Inschrift vor Allem erklärende Unterschrift der Figur sein wolle, unter welcher sie steht, wird schon durch den Platz sehr wahrscheinlich, den sie einnimmt, so wie durch die Umständlichkeit der Genealogie, welche sie enthält. Entscheidend aber ist der Umstand, dass, wenn sie keinen anderen Zweck hätte, als die Zeit zu bestimmen, der Name der Admata nebst den im Verhältniss der Apposition zu ihm stehenden Substantiven unmöglich im Nominativ, sondern nur im Genitiv mit oder ohne die Praeposition ἐπί stehen könnte. Dies scheint mir durch die Logik, wie durch den Sprach-Gebrauch so entschieden gefordert zu werden, dass ich eine nähere Begründung für ganz überflüssig halten würde, wenn ich nicht schon bei einer anderen Gelegenheit diese Frage hätte berühren müssen und dabei einen ganz unerwarteten Widerspruch gefunden hätte.

Boeckh[1] nämlich hatte von einigen Ziegel-Inschriften gesagt: «*Quum e lateribus modo viderimus, prytanum, quorum nomina signandis operum annis adhibita sunt, non solum addito ἐπί, sed etiam simplici genitivo expressa esse, conjicio eundem genitivum in aliis exiguis quibusdam monumentis obvium prytanum nomina exhibere, non fabrorum*». Die Amphoren-Inschriften veranlassten mich zu der Aeusserung, dass wohl Niemand glauben werde, dass auch der Nominativ in diesem Sinne angewendet werden könne[2], woran ich Folgendes anknüpfte: «*Diserte vero* ***Boeckhius*** *ad C. I. 1865. contendit, annum indicari posse etiam ita, ut solum nomen proprium magistratus nudo genitivo proferatur. Recte enim intellexit V. Egr., in lateribus Corcyraeis, in quibus modo* Ἐπὶ Δάμωνος *modo* Φαλάκρου *legamus, utrumque titulum ad eundem finem impressum esse; falsus vero est, cum ex eo illud, quod diximus, concluderet. Immo inde id concludere debebat, etiam in iis titulis horum laterum, in quibus* ἐπί *praepositionem additam reperiamus, non annum, sed curam magistratus designatam esse. Aliud enim est, magistratus nomen temporis indicandi causa ponere, aliud ejus curam atque auctoritatem testificari, unde licebit deinde*

[1] Corp. Inscr. Graec. No. 1865.

[2] Titul. Graec. Part. II. S. 20f.

«etiam de tempore aliquid concludere. Hoc ubi veteres in animo habebant, praeter alias formulas
«etiam solum nomen proprium magistratus simplice genitivo ponebant (ut in nummis Philippi regis
«Macedoniae legitur Φιλίππου, et quae sunt similia), atque ponere poterant, quia notio curae vel
«auctoritatis cadit sub notionem, quae exprimitur forma genitivi. Illud ubi dicendum erat, nudum ge-
«nitivum nominis proprii neque poterant ponere, neque unquam ponebant. Nam notio temporis, quae
«neque in genitivi forma neque in nomine proprio inest, plane omitti non poterat, cum e nulla re
«intelligi posset eam subaudiendam esse; immo semper exprimenda erat praedicato quodam ad illum
«genitivum addito, ut ἐπί, vel ἀστυνομοῦντος, vel ἀστυνόμου, vel ἐπὶ ἀστυνόμου, et quae sunt
«similia». Darauf erwiderte **Franz**[1]: «Jam, quod *Boeckhius* Vol. II. ad n. 1865. de lateribus
«Corcyracis monuit, annum indicari etiam ita posse, ut solum nomen magistratus nudo genitivo pro-
«feratur, id in his titulis vasorum Rhodiorum locum non habere vidit *Stephanius*: etsi is quo jure
«dixerit etiam in titulis laterum Corcyraeorum, in quibus praepositionem ἐπί expressam habeamus,
«non annum sed curam magistratus designatam esse, ipse viderit. Nam quod idem dicit aliud esse
«magistratus nomen temporis indicandi causa ponere, aliud ejus curam atque auctoritatem testificari,
«ita verum est, ut tamen inficias ire non queas, formula ἐπὶ τοῦ δεῖνος annum et tempus indicari,
«atque etiam in nudo genitivo tempus posse intelligi: siquidem nomen magistratus secundo casu po-
«situm est, omissa indicatione dignitatis ejus utpote aliunde nota: quam eum dignitatem ad tempus
«habere sponte patet. Itaque si statuimus in his titulis Rhodiis, sicut in Cnidiis, nomen nudo genitivo
«positum ad magistratum pertinere diversa ab eponymi auctoritate praeditum, tamen notio temporis
«non omnino exulare putanda est. Neque obstat nominativus casus aliquoties pro genitivo positus, ut
«22,30 etc. Nam quum casus utriusque usus qui dicitur absolutus sit, alterum pro altero adhiberi
«posse facile intelligitur. Unde etiam in vasis Panathenaicis habetur: Ἄρχιππος ἄρχων. Ἡγησίας
«ἄρχων. Θεόφραστος ἄρχων. Κηφισόδωρος ἄρχων. Quae casuum permutatio si in archontum de-
«signatione admissa est vasa fictilia signantibus, multo minus offendet in designatione aliorum magi-
«stratuum. Et quemadmodum nominativus casus pro genitivo apparet in his manubriis Rhodiis, ita
«videre est etiam in nummis Rhodiorum». Die Unzulänglichkeit dieser Argumentation scheint mir
klar zu Tage zu liegen. Allein **Osann**[2] und **Becker**[3] sprachen später in ihren übrigens dankenswerthen Untersuchungen über jene Henkel-Inschriften wesentlich dasselbe aus, und **Meier**[4] hat darüber vor Kurzem in folgender Weise geurtheilt: «Athenienses annos ex praeto-
«ribus eponymis non eadem semper ratione designabant, immo quattuor fere modi distingui possunt.
«— Atque prima quidem ratio, quae antiquitus sola obtinuit, duplicem refert formam; earum prior
«est: ἐπὶ Ἀψεύδους ἄρχοντος, rarius ἐπὶ ἄρχοντος Ἀψεύδους vel Ἀψεύδους ἄρχοντος vel ἄρχοντος
«Ἀψεύδους (cf. *Franz* Elem. Ep. p. 320.); alteram reperimus in tabulis victoriarum ex ludis
«musicis reportatarum Ἀδείμαντος ἦρχε (*Plutarch*. Them. 5. Schol. Hermog. p. 410. Ἦρχε μὲν
«Ἀδείμαντος Ἀθηναίοις, ὅτ' ἐνίκα etc.), Εὐαίνετος ἦρχε (C. I. Gr. 221.) ex Olymp. 111,2.,

[1] Corp. Inscr. Graec. To. III. S. 111 f.

[2] Jahn's Jahrb. Suppl. Bd. XVIII. S. 340. 342.

[3] Bull. hist.-phil. de l'Acad. Imp. des sciences To. XI. S. 327.

[4] Commentatio epigraphica S. 72.

»Εὐθύκριτος ἦρχε *(ib. 222.) ex Olymp. 113,1.*, Πυθάρατος ἦρχεν *(ib. 225.3.) ex Olymp.* «*127,2. Nonnunquam, veluti in vasis Panathenaicis, est nominativus, non illo qui dicitur absolutus,* «*sed cui* ἦν *ad integritatem deest, veluti* Ἄρχιππος ἄρχων, Ἡγησίας ἄρχων *(cf. Franz C. I. Gr.* «*To. III. p. IV.)*, Ἄρχων Πυθάρατος *(Pseudo-Plut. X Oratt. p. 276. H.)*».

Ich glaube also es noch bestimmter betonen zu müssen, dass überall da, wo Magistrats- oder Priester-Namen einem Kunst- oder Schrift-Werk beigefügt werden, um dadurch die Zeit zu bestimmen, in welcher es gefertigt oder in welcher die dargestellte Handlung vor sich gegangen ist, dies nicht mittelst des Nominativs geschehen kann, weil dieser dann undenkbar ist. Dies ist er aber darum, weil ein solcher Name, wenn man den Gedanken, für den er ein elliptischer Ausdruck sein soll, vollständig in einem einfachen Satz ausspricht, niemals in den Nominativ zu stehen kommen kann. Dass Personen-Namen anderer Art, welche abgekürzte Ausdrücke für Sätze sind, wie: *N. N. hat dieses oder jenes Kunstwerk gefertigt*, oder: *fertigen lassen*, oder: *geweiht*, oder: *dies ist N. N.* u. s. w., so häufig im Nominativ stehen, geschieht doch eben nur in Folge davon, dass ihnen diese vollständigen Ausdrücke diesen Casus anweisen. Einen Nominativus absolutus aber, wie ihn Franz sich denkt, kennt weder die Logik, noch die Grammatik. Dies scheint auch Meier gefühlt zu haben, da auch er diesen Nominativus absolutus verwirft. Wenn er aber selbst ein ἦν supplirt, so ist einzuwenden, dass dieses Supplement noch gar nicht den Gedanken ausspricht, der, wie er selbst behauptet, einem solchen Nominativ zu Grunde liegen soll, sondern nur aussagt, dass Jemand einmal ein bestimmtes Amt verwaltet habe. Gerade die Haupt-Sache, die Anwendung dieser Thatsache zur Zeit-Bestimmung eines Kunst- oder Schrift-Werks, die eben nicht in einem einfachen Satze so ausgedrückt werden kann, dass der Name des Magistrats oder Priesters in den Nominativ zu stehen kommt, ist ganz übergangen. Wodurch Meier zu dieser Erklärung verleitet worden ist, geht aus seinen Worten deutlich hervor. Er legt der in gewissen attischen Inschriften vorkommenden Formel: ὁ δεῖνα ἦρχε die Absicht einer Zeit-Bestimmung unter, und meint nun, dass dieses ἦρχε auch in ein ἄρχων sc. ἦν abgekürzt werden könne. Vor diesem Irrthum aber musste schon der Umstand warnen, dass diese Formel, wie Meier selbst bemerkt, nur in einer bestimmten Classe von Inschriften vorkommt: in solchen, welche sich auf musische Siege beziehen, und dass sie in diesen, so oft sie überhaupt den Archon nennen, regelmässig festgehalten ist. Ueberdies finden wir den Namen des Archon in diesen Inschriften nie zu Anfang, wohin er als Zeit-Bestimmung gehören würde, sondern bald am Ende, bald an verschiedenen Stellen der Mitte, immer aber mehreren anderen Namen, denen ein ἐχορήγει, ἐδίδασκε, ηὔλει u. s. w. beigefügt ist, coordinirt. Nimmt man nun dazu, dass die Oberleitung der grossen Dionysien dem Ἄρχων oblag [1], so ist es doch offenbar, dass er in allen diesen Inschriften gar nicht der Zeit-Bestimmung wegen genannt ist, sondern als einer von denen, welche zu dem glücklich errungenen Siege beigetragen haben. Es sind da eben einfach die Personen aufgezählt, welche

[1] C. Fr. Hermann: Griech. Staats-Alterth. § 161, 7.

an einem solchen Siege Antheil hatten, und der Antheil einer jeden durch ein beigefügtes Verbum näher bestimmt. Darum konnte auch bei den Siegen, welche an den grossen Dionysien errungen worden waren, der Name des Archon mit dem Beisatz ἦρχε, nämlich: τῶν Διονυσίων, nicht wohl fehlen. Daran aber, dass das Princip dieser Formel die Bestimmung der Zeit sei, wie bei den von Meier damit zusammengeworfenen ganz heterogenen Formeln ἐπὶ τοῦ δεῖνος ἄρχοντος s. s. w., ist nicht von fern zu denken, wenngleich wir natürlich aus diesen Erwähnungen von Archonten die Zeit der Abfassung jener Inschriften bestimmen können.

Vom einfachen Genitiv kann nicht gesagt werden, dass er undenkbar sei. Im Gegentheil wird der Name des Magistrats oder Priesters in einem Satz, der den in Rede stehenden Gedanken vollständig ausspricht, in der Regel in den Genitiv zu stehen kommen. Allein auch dass der Zeit-Begriff nicht unter den Begriff des Genitivs fällt, weiss Jeder, und eine Ellipse, die gerade den Begriff, um den es sich allein handelt, dem Leser nur errathen lässt, kann doch von Niemand zweckmässig befunden werden. Ellipsen, welche den mittelbaren oder unmittelbaren Urheber, den Besitzer u. s. w. im einfachen Genitiv nennen, sind doch nur darum angemessen, weil diese Begriffe unter den des Genitivs fallen, und eben so ist gegen Formeln, die den zur Zeit-Bestimmung im Genitiv genannten Magistrats-Namen die Praeposition ἐπί, oder den Namen des Amts oder beides zugleich beifügen, darum Nichts einzuwenden, weil durch diese Combinationen der Zeit-Begriff wirklich ausgesprochen wird. Wenn mir Franz einwendet, der Name des Amtes habe darum wegbleiben können, weil er allgemein bekannt gewesen sei, so ist dies nach Franz's eigener Annahme nicht einmal wahr. Denn er selbst hat meine frühere Vermuthung [1] angenommen, dass die Namen der Henkel-Inschriften, von denen er spricht, verschiedenen Magistraten angehören, dem Eponymos und dem Ober-Aufseher, so dass, wenn es erlaubt war, auch den Namen des Eponymos im einfachen Genitiv anzubringen, Niemand wissen konnte, welches von beiden Aemtern im einzelnen Falle zu verstehen sei. Es ist aber damit auch meine Behauptung, dass eine Ellipse, die gerade den Begriff verschluckt, um den es sich allein handelt, widersinnig ist, gar nicht widerlegt.

Allein man kann die Frage nach der Zweckmässigkeit dieser Formeln ganz bei Seite lassen. Es genügt die Thatsache, dass wir, wohin wir nur blicken, die Magistrats- und Priester-Namen, wenn sie als Zeit-Bestimmung dienen sollen, im Genitiv mit dem Namen des Amts, oder mit der Praeposition ἐπί oder mit beiden zugleich verbunden finden, und dass noch nicht ein sichres Beispiel für den Nominativ oder für den einfachen Genitiv nachgewiesen ist. Denn nach dieser Thatsache hat sich doch wohl die Auffassung der Fälle zu richten, die verschieden

[1] Gegenwärtig halte ich die im einfachen Genitiv oder Nominativ angebrachten Namen jener Inschriften mit Osann für die der Wein-Producenten auf den Amphoren, und für die der Fabrik-Herren auf den Ziegeln. Beide Arten von Inschriften sind Ursprungs-Zeugnisse, welche sich die Producenten von dem Staate ausstellen liessen, dem sie angehörten, um so den Käufern eine Bürgschaft für die Aechtheit der Waare zu geben und sich selbst den Verkauf zu erleichtern. Man sehe, was ich darüber in den Antiq. du Bosph. Cimm. Inscriptions No. 55. bemerkt habe. In Betreff der übrigen Einzelheiten, in denen theils Osann, theils Becker von meinen Resultaten abweicht, kann ich nicht beistimmen.

gedeutet werden können. Ueber die Henkel-Inschriften brauche ich nicht von Neuem zu sprechen, da Franz und Osann die von mir geforderte Unterscheidung der in verschiedenem Sinn genannten Namen angenommen haben, wenngleich namentlich der Erstere gegen die Gültigkeit der Grundsätze, auf welchen diese Unterscheidung beruht, ankämpft. Nur wenn er in Betreff der nicht der Zeit-Bestimmung wegen genannten Namen erwidert: »*tamen notio temporis non* »*omnino exulare putanda est*«, so muss bemerkt werden, dass dies, wie von mir selbst angedeutet worden ist, in manchen Fällen allerdings Statt finden mag, dass es sich aber hier eben darum handelt, das Princip der einzelnen Inschriften von solchen möglichen Neben-Gedanken streng zu unterscheiden, und dabei namentlich auch nicht mit Franz zu ignoriren, dass ἐπί τινος auch sonst sehr häufig nicht: *zur Zeit Jemandes*, sondern: *auf Veranlassung*, *Betrieb Jemandes* heisst[1].

Jedoch Franz hat in der That geglaubt, auch einige sichere Beispiele für die Anwendung des Nominativs bei Zeit-Bestimmungen gefunden zu haben, und beruft sich zunächst auf die Magistrats-Namen der Rhodischen Münzen. Dass gerade diese Münzen meiner Behauptung entgegengesetzt werden würden, hatte ich allerdings am allerwenigsten erwartet. Denn der erste Blick darauf lehrt, dass die ihnen beigefügten Namen die der ταμίαι sind. Und da bekanntlich in Rhodos nicht der ταμίας, sondern der Priester des Helios Eponymos war; da wir z. B. ebendesshalb in den übrigens so nah-verwandten Inschriften Rhodischer Gefässe, wo es wirklich darauf ankam, die Zeit zu bestimmen, die Namen dieser Priester genannt finden; da endlich die Ober-Aufsicht über die Münze keinem anderen Magistrat so wohl zukommt, als dem ταμίας: so ist es doch wohl klar, dass die Magistrats-Namen der Rhodischen Münzen wenigstens zunächst nicht angeben wollen, wann, sondern, unter wessen Aufsicht die einzelne Münze geprägt ist, wenngleich natürlich auch jenes aus diesem folgt. Eben darum aber war auch der Nominativ und der einfache Genitiv ganz am Orte.

Franz beruft sich ferner auf vier panathenaeische Preis-Gefässe mit den Inschriften: ὁ δεῖνα ἄρχων. Ich weiss nicht, warum er seinen Lesern nicht auch angezeigt hat, wo sie sich über diese Gefässe näher unterrichten können. Jedenfalls ist dies darum zu bedauern, weil dann Jedermann zugleich gesehen haben würde, dass schon Lenormant[2], der sie bekannt gemacht hat, recht wohl eingesehen hat, dass ihre Inschriften eben wegen des regelmässig festgehaltenen Nominativs nicht die Absicht haben können, anzugeben, wann die Vasen gefertigt seien. Schon von ihm war mit Bezug auf eine Stelle Xenophon's[3] deren Sinn offenbar ganz richtig dahin bestimmt worden, dass sie angeben wollen, wer die Vasen habe anfertigen lassen und als Preis vertheilt habe; eine Erklärung, die auch darin eine weitere Unterstützung findet, dass der Archon die Oberleitung der grossen Dionysien, der Βασιλεύς die der Lenaeen und der Gymnasiarchie hatte. Denn schon desshalb muss man auch die Oberleitung eines so

[1] Siehe Wolf zu Demosth. Lept. S. 276. 319. 346.

[2] Revue Archéol. To. V. S. 230ff. To. VI. S. 56ff.

[3] Hieron IX, 4. Καὶ γὰρ ὅταν χοροὺς ἡμῖν βουλώμεθα ἀγωνίζεσθαι, ἆθλα μὲν ὁ ἄρχων προτίθησιν, ἁθροίζειν δὲ αὐτοὺς προστέτακται χορηγοῖς καὶ ἄλλοις διδάσκειν καὶ ἀνάγκην προστιθέναι τοῖς ἐνδεῶς τι ποιοῦσιν.

wichtigen Festes, wie die Panathenaeen, bei einem dieser hohen Magistrate voraussetzen. C. Fr. Hermann[1] hat zwar die Vermuthung ausgesprochen, dass die Athlotheten die Ober-Aufsicht über die Panathenaeen gehabt hätten. Allein die Stelle, auf welche er sich beruft[2], sagt nicht mehr aus, als dass diesen die Anordnung der einzelnen Wettkämpfe oblag. Die oberste Leitung des Ganzen und namentlich die Vertheilung der von den Athlotheten zuerkannten Preise konnte darum sehr wohl einem höheren Magistrat, wie dem Archon, zugewiesen sein.

Diesen Beweisen hat Meier einen neuen hinzugefügt, indem er sich auf ein Psephisma bei Pseudo-Plutarch beruft. Wenn ihm dieses gut genug schien, so muss man sich nur wundern, dass er nicht auch zwei ganz ähnliche bei Demosthenes[3] zu Hülfe genommen hat. Allein wer weiss denn nicht, dass diese Psephismen, eben so wie jenes, wenigstens in der uns vorliegenden Form, Machwerke später Grammatiker sind, welche ihre Unwissenheit auch durch eine Menge weiterer Verstösse genügend an den Tag gelegt haben? Sagt doch Franz selbst an einem anderen Orte[4] von ihnen: «*Hinc apparet, praescripta illorum decretorum neque integra* «*et invita Minerva reddita esse ab eo qui confecit, ut praescriptorum rationem qui velit ex* «*istis cognoscere, longe aberrare a vero videatur*», und hebt dabei namentlich auch diesen Nominativ hervor.

So lange man also nicht im Stande sein wird, wenigstens ein sicheres Beispiel dafür vorzubringen, dass sich die Alten, schon hevor das Verständniss der einzelnen Formeln verloren gegangen war, der Namen von Magistraten oder Priestern zum Zweck der Zeit-Bestimmung im Nominativ oder einfachen Genitiv bedient haben, wird es wohl erlaubt sein, daran zu zweifeln und demnach auch Zoega's Erklärung der in Rede stehenden Inschrift als unzulässig zu betrachten. Das Letztere ist auch von Seiten fast aller übrigen Gelehrten in so fern geschehen, als sie die Inschrift mit offenbarem Recht als erklärende Unterschrift der Figur aufgefasst haben, unter der sie angebracht ist. Die Gewalt jedoch, die auch sie der griechischen Sprache anthun, indem sie zugleich die letzten Worten derselben als Angabe des Jahres auffassen, in welchem die dargestellte Handlung vorgegangen sei, ist kaum geringer. Es wird Niemand im Ernst verlangen, erst den Beweis geführt zu sehen, dass, wenn dies die Absicht gewesen wäre, nur ἔτους oder ἔτει $\overline{\nu\eta}$, nicht ἔτη $\overline{\nu\eta}$, gesagt sein könnte: dass die Inschrift, wie sie nun einmal dasteht, nicht mehr und nicht weniger aussagt, als dass die Mittelfigur des unteren Bildes Admata, die Tochter des Eurystheus und der Admata, Enkelin des Amphidamas, sei, welche 58 Jahre hindurch das Amt der Priesterin der Argivischen Hera verwaltet habe: dass aber über das Jahr dieser Priesterschaft, in welches die dargestellte Handlung fällt, auch nicht die entfernteste Andeutung gegehen ist. Bestätigen es doch auch die zuerst von Corsini heigebrachten Worte des Eusebios[5]: Ἀδάμαντα θυγάτηρ Εὐρυσθέως ἐν Ἄργει ἱεράτευσεν ἔτη $\overline{\lambda\eta}$, noch

[1] Staats-Alterth. § 167, 7.

[2] Plutarch: Perikles 13. Φιλοτιμούμενος δ' ὁ Περικλῆς τότε πρῶτα ἐψηφίσατο μουσικῆς ἀγῶνα τοῖς Παναθηναίοις ἄγεσθαι, καὶ διέταξεν αὐτὸς ἀθλοθέτης αἱρεθείς, καθότι χρὴ τοὺς ἀγωνιζομένους αὐλεῖν, ἢ ᾄδειν, ἢ κιθαρίζειν.

[3] De corona S. 265. 279.

[4] Elem. Epigr. Gr. S. 321.

[5] Chronikon S. 33. ed. Scal. Synkellos S. 172. ed. Par.

weiter, dass Admata jenes Amt wirklich gerade 58 Jahre verwaltet haben sollte. Denn aus dem Zahlzeichen $\overline{\eta}$ erkennt man, wie zuerst Winckelmann bemerkt hat, noch deutlich genug, dass da ursprünglich dieselbe Zahl gestanden hat, wie auf dem Albanischen Relief, und dass das andere mit der Inschrift überhaupt unvereinbare Zahlzeichen $\overline{\lambda}$ nur eben so durch die Nachlässigkeit der Abschreiber entstanden ist, wie Ἀδάμαντα statt Ἀδμάτα. Und dieser offenbar richtigen Bemerkung Winckelmann's ist auch nur von Fea widersprochen worden, der die Grille hatte, zu behaupten, dass vielmehr die Zahl auf der Albanischen Tafel verderbt sei. Wie es möglich sei, jenen Sinn in die vorliegende Fassung der Inschrift hineinzuerklären, ist von Niemand gesagt worden, und ich sehe keine andere Möglichkeit, als die, dass man ein τότε d. h. *zur Zeit der im Bilde dargestellten Handlung*, supplire. Aehnliche Rede-Wendungen kommen allerdings vor[1]. Allein der Ephigraphik sind sie völlig fremd und verlangen natürlich entschieden, dass dieses τότε wirklich ausgesprochen, nicht blos gedacht werde, da sie sonst einen ganz anderen Sinn haben.

Jedoch die Unmöglichkeit dieser Erklärung ist offenbar nicht nur von Zoega, der sie ausdrücklich hervorgehoben hat, sondern auch von Barthelemy und Jahn recht wohl erkannt worden. Denn gewiss nur desshalb stellte der Erstere die freilich um Nichts bessere Vermuthung auf, es habe ἐτέων $\overline{\eta}$ auf dem Relief gestanden, und nur, um diese Conjectur zu ermöglichen, behauptete er das noch jetzt ganz wohl zu erkennende H nicht mehr sehen zu können, wie er im Gegentheil, um in Z. 74. der grossen prosaischen Inschrift seine Conjectur Κλεομήδας zu ermöglichen, behauptete, noch die Buchstaben ..ΕΩ gesehen zu haben, obgleich für diese, wie schon Winckelmann angemerkt hat, nicht einmal der nöthige Platz vorhanden ist. Jahn aber schrieb gewiss nur aus demselben Grunde kurzweg ἔτει $\overline{\nu\eta}$, ohne auch nur seinen Lesern zu sagen, dass das Original ἔτη $\overline{\nu\eta}$ hat. Allein das man mit dem Thatbestand nicht so umgehen darf, wird der treffliche Gelehrte gegenwärtig gewiss selbst gern einräumen.

Auch Franz mag diese grammatische Schwierigkeit gefühlt haben. Allein was er darüber sagt, scheint mir so voll von Widersprüchen zu sein, dass ich Nichts damit anzufangen weiss. Erst sagt er: «*Titulum ad sacerdotem pertinentem auctor tabulae ex catalogo sacerdotum Argivarum videtur deprompsisse, ex quo etiam Hellanicus Lesbius sua sumpsit* περὶ ἱερειῶν τῆς Ἥρας; «*quem catalogum tibi fingas ita compositum fuisse, ut est tabula Halicarnassensis rescripta, quae sacerdotes Neptuni exhibet (No. 2655.). Unde apparet litteris* ΕΤΗ $\overline{\text{NH}}$ *significari Admetam annos* «*LVIII functam esse sacerdotio*». Hier wird also die einzig mögliche Bedeutung dieser Buchstaben vollkommen anerkannt. Bald darauf aber lesen wir: «*Ceterum hoc titulo significari tempus videtur,* «*quo Hercules in numerum deorum relatus est*». Jetzt also wird auf ein Mal, so viel ich sehe, derselben Zahl die Absicht beigemessen, die Zeit bestimmen zu wollen, in welche die dargestellte Handlung fällt; ja es wird dadurch das Bild auf die Apotheose des Herakles bezogen, wenn-

[1] Thukydides II, 2. Τῷ δὲ πέμπτῳ καὶ δεκάτῳ ἔτει, ἐπὶ Χρυσίδος ἐν Ἄργει τότε πεντήκοντα δυοῖν δέοντα ἔτη ἱερωμένης.

gleich Franz vorher gesagt hat: «*At longe aliter repraesentari Herculis apotheosis solet; nihil esse* «*nisi quietem Herculis expressam rectius statuit Buonarrotus*». Ist aber der Inschrift die Absicht, die dargestellte Handlung chronologisch zu bestimmen, fremd, was Franz wenigstens anfangs einräumt, so entbehrt auch seine Vermuthung, dass sie aus dem Katalog der Argivischen Priesterinnen entlehnt sei, aller Wahrscheinlichkeit. Denn in diesem Falle hatte der Urheber des Reliefs gar keine Veranlassung, hier, wo der einfache Name der Admata vollkommen genügte, zu jenem Katalog seine Zuflucht zu nehmen. Nur wenn es auf eine chronologische Bestimmung ankam, würde dies nicht unnatürlich gewesen sein. Und überdies könnte die Inschrift in keinem Fall, wie Franz anzunehmen scheint, wörtlich von dort abgeschrieben sein. Denn in einem solchen Katalog standen doch sicher eben so wenig, wie in der Halikarnassischen Inschrift, vor dem Namen jeder Priesterin die Worte: Ἥρας Ἀργείας ἱέρεια, sondern es ging allen Namen eine gemeinschaftliche Ueberschrift voraus, die man sich im Wesentlichen nach der Analogie eben jener Halikarnassischen Inschrift, die mit den Worten beginnt: Εἰσὶν δὲ ἐν αὐτῇ ἱερεῖς τοῦ Ποσειδῶνος οἵδε, zu denken haben wird.

Bei einiger Unbefangenheit also kann man keine der bisherigen Erklärungen annehmbar finden; und dennoch liegt allen ein ganz richtiger Gedanke zu Grunde, den aber nur Zoega ausgesprochen hat. Er sagt von dem Inhalte der Inschrift: «*Tutto questo per dirci che la figura* «*sovrapposta, la quale fa non si sa che, porti il nome d' Admata? e nessun nome delle due figure* «*che l' accompagnono, egualmente poco caratterizzate: nel tempo che con due parole si sbriga Ercole* «*riposante, che senza fallo è il personaggio dominante in tutto il quadro, e i suoi allegri compagni* «*ciascuno hanno il nome espresso?*» Diese Verwunderung ist gewiss ganz berechtigt. Es verräth einen ungewöhnlichen Grad von taktloser Geschwätzigkeit, wenn uns bei einer einzelnen Figur eines grösseren Ganzen, die nicht etwa die Haupt-Person eines Denkmals im engeren Sinne des Worts ist, eine für das Bild ganz gleichgültige Nachricht über ihre Genealogie gegeben, und sogar hinzugefügt wird, wie lange sie ein ihr anvertrautes Amt verwaltet habe. Nur kann uns dies zu keiner Gewaltthat berechtigen, weder an der Grammatik, noch an dem Thatbestand, sondern es fordert uns einfach auf, den Charakter dessen zu beachten, mit dem wir es zu thun haben. Wir haben aber schon gesehen, dass der Urheber des Albanischen Reliefs an der Basis des Dreifusses, um nur keine Gelegenheit zu versäumen, bei der er seine Gelehrsamkeit leuchten lassen konnte, in nicht weniger geschmackloser Weise eine Erklärung des Namens Ἀλκαῖος hinzugefügt, diese sogar durch ein φασί eingeleitet und so die Rolle des Künstlers mit der des Cicerone vertauscht hat; dass er, indem er an dem oberen Leisten des einen Pilasters das Wort ΗΡΑΚΛΕΟΥΣ anbrachte, eine anderwärts ganz zweckmässige Sitte in einem Zusammenhang angewendet hat, in welchem sie lächerlich wird; dass er bei seinen Compilationen gedankenlos genug verfuhr, um nicht einmal die in den Hexametern aufgezählten ἆθλοι und πάρεργα mit den in der prosaischen Inschrift zusammengestellten πράξεις in Einklang zu bringen; ja dass er sogar in einer und derselben Inschrift von derselben Person, Hippolyte, ganz Widersprechendes erzählt, ohne dies irgendwie zu vermitteln, und sich nicht gescheut hat, in die trockene,

selbst in den einzelnen Worten auf das knappste Maass beschränkte Aufzählung der Thaten des Herakles auch ganz fremdartige Dinge, wie die Erzählungen von Telamon und Hesione und von Theseus und seinem Kampf mit den Amazonen, blos darum aufzunehmen, weil er sie zufällig mit in dem fremden Eigenthum vorfand, welches er plünderte. Wenn aber Jemand solche mit seiner Aufgabe in g a r k e i n e m Zusammenhang stehende Dinge unter der Ueberschrift: πράξεις Ἡρακλέους aufzählen konnte, wie kann es uns da noch wundern, dass er auch die zwar sehr überflüssige, aber doch in einem entfernten Zusammenhang mit dem Bilde stehende Notiz vorbringt, dass Admata ihr Amt als Priesterin 58 Jahre lang verwaltet hat? Mit dem Charakter des Künstlers also steht jene Inschrift in bestem Einklang und es kommt nur darauf an, auch von dieser Verkehrtheit, wie von den übrigen, nachzuweisen, wie er darauf gekommen ist.

Denkt man sich die Inschrift genau so, wie sie hier steht, an der Basis einer Einzel-Statue angebracht, so wird Jedermann einräumen, dass sie nicht nur nichts Ungehöriges oder Ueberflüssiges enthält, sondern auch nach Form und Inhalt mit der allgemeinen Sitte auf das Genauste übereinstimmt. An Einzel-Statuen, welche als Denkmäler dienen sollen, finden wir mit allem Recht unzählige Male nicht nur den Namen des Dargestellten, sondern auch die seiner Eltern und Grosseltern, die Angabe der von ihm verwalteten Aemter, die Zahl der Jahre, während welcher er denselben vorgestanden hat[1], und zwar dies Alles ganz in der hier vorliegenden Form. Auch haben wir schon gesehen, dass sich die Figur der Admata auf dem Albanischen Relief durch ihren archaisirenden Stil in sehr auffallender Weise von allen übrigen Figuren unterscheidet, und schon dadurch wurden wir zu der Annahme gedrängt, dass sich der Urheber, da er für seinen Zweck ein Bild der Admata nöthig hatte, dabei an eine sehr alte Statue dieser Priesterin gehalten und diese im Wesentlichen copirt haben müsse. Was kann also augenscheinlicher sein, als dass an der Basis der Statue, die er sich zum Muster nahm, eben die Inschrift angebracht war, die wir auf dem Albanischen Relief lesen, und dass er zunächst nur durch das Copiren dieser Statue veranlasst wurde, auch deren Inschrift mit in sein Werk aufzunehmen, ganz wie er aus demselben Grunde auch die Weih-Inschrift des Thebanischen Dreifusses angebracht hat?

Selbst, w e l c h e Statue zu Grunde liege, kann mit grosser Wahrscheinlichkeit nachgewiesen werden. Bekanntlich errichteten die Alten unter anderen auch den Frauen, welche an einem Heiligthum das Priester-Amt verwaltet hatten, nicht selten in dessen Nähe Statuen. Die eben erwähnte Statue der Lysimache war ohne Zweifel bei dem Polias-Tempel in Athen auf-

[1] Bei Plinius: H. N. XXXIV, 76. «*Demetrius* (fecit) «*Lysimachen, quae sacerdos Minervae fuit LXIIII annis*» muss die Notiz über die Dauer der Amts-Verwaltung der Lysimache in diesem Zusammenhang auffallen. Gewiss fand er in seiner Quelle, wahrscheinlich Heliodor, die Inschrift jener Statue angegeben, und dies veranlasste ihn zu dieser gar nicht zur Sache gehörenden Erwähnung. Uebrigens vergleiche man über diese Priesterin Pausan. I, 27, 3. Πρὸς δὲ τῷ ναῷ τῆς Ἀθηνᾶς ἐστι μὲν εὐῆρις πρεσβῦτις, ὅσον τε πήχεος μάλιστα, φαμένη διάκονος εἶναι Λυσιμάχη. Plutarch: de vit. pud. To. VIII. S. 114. ed. Reisk. Λυσιμάχη δὲ Ἀθήνησιν, ἡ τῆς Πολιάδος ἱέρεια, τῶν τὰ ἱερὰ προσαγαγόντων ὀρεωκόμων ἐγχέαι κελευόντων Ἀλλ' ὀκνῶ, εἶπε, μὴ καὶ τοῦτο πάτριον γένηται.

gestellt. Pausanias fand noch Statuen dieser Art nicht nur beim Tempel der Demeter Χθονία in Hermione[1], bei dem der Eumeniden in Keryneia[2], sondern selbst am Eingang des von Eupolemos wiederhergestellten Tempels der Argivischen Hera[3]. Sogar die Statue der Chryseis, durch deren Nachlässigkeit das ältere Heiligthum vom Feuer vernichtet worden war, sah er noch bei dessen Ruinen aufgestellt[4]. Ein Theil dieser Statuen mochte bei jenem Brande verloren gegangen und erst mit dem Tempel wiederhergestellt worden sein; jedoch auch diese werden noch mehr oder weniger alterthümliche Strenge und Härte in der Ausführung gezeigt haben, da bekanntlich der freiere, namentlich von Pheidias ausgebildete Stil nur allmählig Eingang fand. Gewiss aber befand sich unter den einen oder den anderen auch die Statue der mythischen Priesterin Admata, die durch verschiedene an ihre Person geknüpfte Sagen eine besondere Wichtigkeit hatte, und eben diese Statue ist es, welche der Verfertiger des Albanischen Reliefs nebst ihrer Inschrift copirt hat. Daher kommt der archaisirende Stil, der von dem Stil aller übrigen Figuren in so auffallender Weise abweicht; daher Inhalt und Form der Inschrift; daher namentlich auch der Dorische Dialekt.

Die Schwierigkeit, sich ganz in eine fremde Auffassungsweise der Form zu versetzen, mag es wenigstens zum Theil veranlasst haben, dass wir die archaistische Strenge in dieser Wiederholung in so gemilderter Form finden. Die Composition aber hat der Urheber der Albanischen Tafel ohne Zweifel in allem Wesentlichen treu wiedergegeben. Nur von der Schaale in der Rechten könnte man vermuthen, dass sie von ihm selbst herrühre, da er diese, selbst wenn sie im Original nicht angebracht gewesen sein sollte, doch nothwendig für die dargestellte Handlung bedurfte, und die Priesterin der Argivischen Hera auf der oben[5] angeführten Sarkophag-Platte in jeder Hand eine Fackel hält[6]. Doch konnte ihm auch hierin das Original zuvorgekommen sein. In den Buchstaben-Formen hat er sich hier so wenig, als bei der Inschrift des Dreifusses, streng an das Original gehalten. Sonst aber kommt bei dieser Inschrift wohl Nichts, als die attische Genitiv-Form Εὐρυσθέως auf seine Rechnung, da diese in Argos in der Zeit, aus welcher das Original stammte, gewiss nicht angewendet worden war[7].

Von dieser Statue also hatte der Verfertiger der Albanischen Tafel sicher nicht blos durch eine Periegese Kenntniss. Denn nur in so fern er sie selbst gesehen hatte, konnte sie ihm bei seiner Arbeit die gewünschte Hülfe leisten. Dadurch wird es wahrscheinlich, dass es sich

[1] Perieg. II, 35, 4. Πρὸ δὲ τοῦ ναοῦ γυναικῶν ἱερασαμένων τῇ Δήμητρι εἰκόνες ἑστήκασιν οὐ πολλαί.

[2] Perieg. VII, 25, 4. Κατὰ δὲ τὴν ἔσοδον ἐς τὸ ἱερὸν γυναικῶν εἰκόνες λίθου τέ εἰσιν εἰργασμέναι καὶ ἔχουσαι τέχνης εὖ· ἐλέγοντο δὲ ὑπὸ τῶν ἐπιχωρίων ἱέρειαι ταῖς Εὐμενίσιν αἱ γυναῖκες γενέσθαι.

[3] Perieg. II, 17. 3. Ἀνδριάντες τε ἑστήκασι πρὸ τῆς ἐσόδου καὶ γυναικῶν αἳ γεγόνασιν ἱέρειαι τῆς Ἥρας καὶ ἡρώων ἄλλων τε καὶ Ὀρέστου.

[4] Perieg. II, 17, 7. Ἀργεῖοι δὲ καίπερ κακοῦ τηλικούτου παρόντος σφίσι τὴν εἰκόνα οὐ καθεῖλον τῆς Χρυσηΐδος, ἀνάκειται δὲ καὶ ἐς τόδε τοῦ ναοῦ τούτου κατακαυθέντος ἔμπροσθεν.

[5] Siehe S. 43.

[6] Dass diese Fackel auf der Albanischen Tafel von Montfaucon, Gori und Corsini für einen Trichter gehalten werden konnte, wird man jener Zeit leicht verzeihen. Wie dies aber selbst von Franz wiederholt werden konnte, nachdem das Richtige schon von Winckelmann, Marini, Heyne, Zoega, Millin, Platner und Guigniaut gesagt war, ist schwer zu begreifen.

[7] Ahrens: de dial. Dor. S. 237.

mit dem Dreifuss eben so verhält, dass mithin das Scholion nebst dem darin angewendeten attischen Dialekt von ihm selbst, nicht aus einer Periegese herrührt. Auch der in den Beischriften des oberen Bildes bemerkbare attische Dialekt braucht dann nicht aus der benutzten Quelle zu stammen; wohl aber muss nun der Dorismus der grossen prosaischen Inschrift auf Rechnung der Quelle gesetzt werden, woraus sich ergiebt, dass diese kein Epos war, wie man bisher annahm, sondern eine in Prosa abgefasste Darstellung der Herakles-Sage.

Wenn also Corsini dem Urheber des Albanischen Reliefs den Dorischen Dialekt als ihm eigenthümlich beilegte, und Franz diesen gewaltsam selbst in die im attischen Dialekt abgefassten Inschriften einführte, so war jenes übereilt, dieses ganz ungerechtfertigt. Darum kann der Künstler immer ein Argiver gewesen sein, da bekanntlich zu seiner Zeit in der Schriftsprache nicht die Athener allein den attischen Dialekt anwendeten. Ja dafür, dass er in Griechenland selbst arbeitete, haben wir nun weit stärkere Beweise gefunden, als die von Corsini vorgebrachten. Denn das nachgewiesene Verfahren bei der Darstellung der Admata setzt seine Anwesenheit in Argos mit Nothwendigkeit voraus; und der Dreifuss nebst seiner Inschrift macht es wenigstens sehr wahrscheinlich, dass er auch Theben besucht hatte. Und dazu kommt der schon von Corsini geltend gemachte Umstand, dass die Inschriften alle italischen Elemente der Herakles-Sage mit Stillschweigen übergehen. Denn wenn dies auch zunächst nur durch die benutzten Quellen veranlasst sein wird, so würde der Künstler doch andere Quellen gewählt haben, wenn er bei der Ausführung seines Werks Römer, nicht Griechen im Auge gehabt hätte.

Der Ort, welchen das obere Bild einnimmt, seine grössere Breite, die grösseren Proportionen seiner Figuren, vor Allem die so nachdrücklich als Schwerpunkt des Ganzen betonte Figur des Herakles verleihen diesem Bild ein solches Uebergewicht über Alles, was die Tafel sonst in Schrift und Bild enthält, dass es offenbar, wie auch mehrere Erklärer anerkannt haben, den Grund-Gedanken des Ganzen enthalten muss, alles Uebrige aber nur als zu seiner näheren Bestimmung und Ausführung dienend angesehen werden kann. Dieser Gedanke ist so einfach und in so handgreiflicher Weise ausgesprochen, dass man sich nicht genug über die Mannigfaltigkeit der Erklärungen wundern könnte, wenn nicht allerdings Alles, was die Tafel sonst enthält, beim ersten Anblick zu der Erwartung eines ganz anderen Gedankens hindrängte. Zwar Buonarotti und Montfaucon liessen sich dadurch noch nicht abhalten, anzuerkennen, dass dieses Bild die Ruhe des Herakles darstellen wolle. Allein schon Gori gab den ersten Anstoss zu den meisten Verirrungen der späteren Erklärer. Er sah einen «*Hercules immortalis ac divinus*». Die Satyrn bezeichnete er zwar als solche, die Maenade Europe aber erklärte er für eine Personification des Welttheils Europa, in welchem Herakles die meisten seiner Thaten verrichtet habe. Die andere Maenade sollte demnach Asien, vielleicht jedoch auch Hebe vorstellen. Der Begriff der Ruhe, den der Urheber des Bildes so nachdrücklich als Grund-Gedanken betont hat, war hiermit wenigstens verwischt, wenn auch noch nicht positiv geleugnet. Selbst Corsini gab seiner Schrift noch den Titel: «*Herculis Quies et Expiatio*». Allein im Text,

wo er einen entsprechenden Ausdruck für den Grund-Gedanken des Ganzen zu geben sucht, findet er vielmehr: «*Herculis expiationem, gesta ac labores*». Den Begriff der Ruhe weist er ausdrücklich zurück und sieht, auf die schon erwähnte, falsch verstandene Namens-Beischrift gestützt, in dem oberen Bilde die Hochzeit des Herakles und der Hebe dargestellt. Die Europe jedoch fasste er trotzdem nach Gori's Vorgang als Personification des Welttheils auf. Nur gegen die letztere Ansicht sprach sich Barthelemy mit Entschiedenheit aus. Winckelmann aber wiederholte immer von Neuem, dass die Tafel die Vergötterung des Herakles in der Form seiner Hochzeit mit Hebe darstelle und auch Marini hielt an der Beziehung auf Hebe fest, wenn er sich auch auf die weiteren Bestimmungen nicht näher einliess. Erst Visconti bemerkte, dass der Charakter des Bildes die Auffassung als Hochzeit des Herakles und der Hebe nur in dem Falle zulässt, wenn man annimmt, dass es eine Travestie derselben sein wolle. Statt sich jedoch durch diese offenbar richtige Bemerkung auf den rechten Weg zurückleiten zu lassen, wurde er dadurch nur noch weiter getrieben, indem er behauptete, das Bild sei einer Komoedie des Epicharmos: Ἥβας γάμος entlehnt. Erst in Folge von Zoega's Widerspruch nahm er diese Vermuthung zurück. Inzwischen aber war sie schon von Boettiger angenommen und von Heyne noch weiter verwendet worden. Denn dieser erkannte auch die Apotheose des Herakles an und zwar: «*Herculem in Olympo inter Satyros cum Hebe recumbentem et nectar bibentem, peracta in terris expiatione*«. Der Name Εὐρώπη aber sollte nach ihm nicht der Maenade angehören, neben der er steht, sondern der Titel eines Satyr-Drama's sein, aus welchem die Darstellung geschöpft sei.

Nun erst liess Fea dem Thatsächlichen wieder sein Recht widerfahren, indem er nachdrücklich betonte, dass das obere Bild weder die Hochzeit des Herakles mit Hebe, noch überhaupt seine Apotheose, sondern nur seine Ruhe nach Vollendung aller Lebens-Mühen darstellen könne und wolle. Es sei der letzte Act seines irdischen Daseins, der gar nicht im Olymp, sondern noch auf Erden spiele. Die Schwierigkeit aber, die eben darin für die Frage nach dem Grund-Gedanken der ganzen Tafel liegt, liess er ganz unberührt, und dasselbe that Zoega, indem er Fea in den genannten Punkten vollständig beistimmte. Nur kehrte er zugleich zu einem Irrthum Gori's zurück, den er noch weiter durchbildete. Die Satyrn und Maenaden sollten nach ihm zwar Satyrn und Maenaden sein, aber doch auch zugleich die Länder und Orte darstellen, in denen Herakles seine Thaten verrichtet habe. Die Maenade Europe sollte den Welttheil dieses Namens vorstellen, die andere Theben; der eine Satyr Italien, die drei übrigen Sicilien, Abdera und Topeiros. Zwar nahm er diese Deutungen zum Theil zurück, indem er sie aussprach. Er würde sie aber gar nicht ausgesprochen haben, wenn er auch nur diesen theilweisen Widerruf ernstlich gemeint hätte. Millin und Platner sprachen auch hierin einfach Zoega nach.

Nachdem sich so die Gegensätze der Auffassung scharf ausgeprägt hatten, machte O. Müller einen Versuch, sie mit einander zu versöhnen, indem er dem oberen Bilde zwar die Absicht zuschrieb, die Apotheose des Herakles darzustellen, diese Absicht jedoch näher dahin

bestimmte, dass Herakles nur in dem ersten Stadium seiner Apotheose, in einem Durchgangs-Zustand, vorgeführt sei, welcher darin bestehe, dass er zunächst als ἀναπαυόμενος in den Kreis bakchischer Daemonen gelangt sei, von wo er natürlich später in die Gemeinschaft der unsterblichen Götter selbst aufgenommen werden solle. Dieser Ansicht hat meines Wissens Niemand ausdrücklich beigestimmt: nur nach Jahn's Acusserungen könnte man vermuthen, dass er Müller's Erklärung auch hierin billige.

Preller jedoch kehrte zu der von Visconti ausgesprochenen und widerrufenen Ansicht zurück, nach welcher das obere Bild die Hochzeit des Herakles und der Hebe nach Anleitung einer Komoedie des Epicharmos: Ἥβας γάμος darstellen sollte.

Auch Guigniaut fand die Apotheose dargestellt, und zwar sollte sich Herakles *»dans »l'Olympe, ou plutôt dans une sorte de paradies terrestre»* befinden. Zugleich sollten die Satyrn und Maenaden, wie Zoega ausgeführt hatte, die Länder anzeigen, in denen Herakles seine Thaten verrichtet habe. Die Namen Εὐρώπη und Ἰταλός sollten von Zoega richtig gedeutet seien. Bei der zweiten Maenade jedoch wollte Guigniaut lieber Asien oder Libyen voraussetzen. Wenn er aber nun gar von diesem angeblich apotheosirten Herakles hinzufügt: *»Ajoutons, que cette scène, quoique traitée dans l'esprit du culte dionysiaque, semble faire allusion au »mythe d'Hercule Mélampyge (le héros, en effet, tourne le dos) et des insolents Cercopes»*, so heisst das doch wohl, die Geduld des Lesers etwas zu stark in Anspruch zu nehmen.

Franz hingegen wies die Beziehung auf die Apotheose des Herakles, und im Besonderen auf seine Hochzeit mit Hebe wieder ausdrücklich zurück und erkannte nur die Darstellung seiner Ruhe nach vollbrachten Arbeiten an. Eine Lösung aber der eben darin liegenden Schwierigkeit versuchte er so wenig, als die, welche vor ihm dasselbe gesagt hatten.

Endlich mag der Vollständigkeit wegen auch der Erklärung Hrn. Welcker's gedacht werden. Er griff die Andeutung Heyne's auf, dass der Name Εὐρώπη das Satyr-Drama zu nennen scheine, aus welchem das obere Bild entlehnt sei, und brachte damit ein Stück des Aeschylos in Verbindung, von dem wir nur den Titel: *Europa oder die Karer* kennen, ohne irgend Etwas von seinem Inhalt oder auch nur das zu wissen, ob es ein Satyr-Drama war, oder nicht. Der Albanischen Tafel zu Gefallen nimmt Hr. Welcker an, dass das Aeschyl'ische Stück ein Satyr-Drama gewesen sei und sucht mit dieser Hülfe Einiges über dessen Inhalt zu bestimmen. Allein nachdem er dies gethan hat, findet er selbst, dass es doch gar zu unwahrscheinlich sei, dass der Name Εὐρώπη das Gedicht bezeichne, aus welchem die Darstellung entlehnt sei, da ja auch den übrigen Personen Namen beigeschrieben sind, und, wenn irgend einer derselben bestimmt sein sollte, zugleich das zu Grunde liegende Gedicht anzuzeigen, dies nur bei der in den Mittelpunkt gestellten und vor allen übrigen hervortretenden Beischrift des Herakles: Ἡρακλῆς ἀναπαόμενος der Fall sein könne. Er findet selbst, dass der Schwerpunkt und die Einheit des Bildes offenbar in der Person des Herakles liegt, während eine Scene eines Satyr-Drama's: *Europa* vielmehr die Europa als Mittelpunkt des Ganzen erscheinen lassen müsste. Er hätte aber noch hinzufügen können, dass durch diese Erklärung jeder Zusammen-

hang des oberen Bildes mit dem unteren Theile der Tafel zerstört wird. Denn es hat doch gar keinen Sinn, wenn uns dieser umständlich die von Herakles in seinem diesseitigen Leben ausgeführten Heldenthaten aufzählt, und das Haupt-Bild daran nichts Anderes anzuknüpfen weiss, als die Darstellung eines zufälligen und ganz bedeutungslosen Auftretens des Heros in einer Scene der Europa-Sage. Er hätte endlich sich selbst einwenden sollen, dass das obere Bild überhaupt einem Satyr-Drama gar nicht entnommen sein kann. Denn diese Annahme schliesst, wie er selbst einräumt, nothwendig die andere in sich ein, dass das Bild die Travestie irgend einer von der Sage überlieferten Thatsache sei und sein wolle. Da aber offenbar Alles, was die Tafel sonst in Schrift und Bild bietet, ganz ernsthaft gemeint ist, so kann, wenn das Ganze irgend einen vernünftigen Sinn haben soll, auch das obere Bild keine Travestie enthalten, sondern muss eben so ernsthaft gemeint sein, wie alles Uebrige.

Von den anderen hier zusammengestellten Ansichten muss vor Allem die Beziehung der Satyrn und Maenaden auf die Länder, in denen Herakles seine Thaten ausgeführt haben sollte, zurückgewiesen werden. Sind es eben Satyrn und Maenaden, so können diese nicht zugleich Länder und Städte sein, zumal da sie in ihrer äusseren Erscheinung und in ihren Handlungen den bakchischen Charakter genau festhalten und demnach Dinge thun, welche sich mit jener vorausgesetzten weiteren Bedeutung gar zu schlecht vertragen würden. Neben Herakles, den wir das Haupt mit einem gewundenen Band geschmückt[1], um den einen Arm ein Stück Gewand geschlagen und in der Hand den gewaltigen Skyphos haltend[2], auf seine Löwenhaut hingestreckt sehen, machen sich zwei der lüsternen Gesellen an eine Nymphe. Der Eine äussert seine Zuneigung schon in sehr handgreiflicher Weise; der Andere sucht etwas Aehnliches zu erlangen. Die Maenade sträubt sich und scheint nicht geneigt, den Zudringlichen gutwillig nachzugeben. In der Rechten schwingt sie zu ihrer Vertheidigung einen Gegenstand, den man ohne Weiteres für einen Thyrsos halten würde, wenn man nicht an dem erhaltenen Ende eine Spitze, wie an einer Lanze, bemerkte[3]. Dieser Kampf hat die Aufmerksamkeit des Heros auf sich gezogen. Um zu sehen, wie er enden werde, hat er das Haupt bei Seite gewendet, so unbequem dies auch für ihn ist, da er den rechten Arm quer darüber gelegt hat[4]. Diesen gün-

[1] Dieses Band finden wir auch in anderen Bildern des Herakles, bald mit einzelnen grossen Blumen verziert, bald ohne diese; z. B. Mus. Pio-Clem. To. II. Tav. 9. Mus. Worsley. Tav. 17. Tischbein: Engravings To. IV. Pl. 22. An Terracotten nimmt es bei nachlässiger Behandlung die Gestalt eines Wulstes an z. B. Stephani: Antiq. du Bosph. Cimm. Pl. 70^{a}. No. 5. Man betrachtet es gewöhnlich als den Athleten eigenthümlich, z. B. Gerhard: Berlin's antike Bildw. S. 48. 123. Allein es findet sich auch anderwärts, z. B. an dem bärtigen Dionysos Mus. Pio-Clem. To. II. Tav. agg. *B*. No. 6. Die Gränzen des davon gemachten Gebrauchs sind mir noch nicht deutlich.

[2] Noch bemerkt man schwache Spuren von einer Verzierung, mit welcher dieser Skyphos versehen war. Genauer lässt sie sich jedoch nicht mehr bestimmen; vielleicht war es eine einfache Wein-Ranke. Winckelmann behauptete eine Darstellung der Hylas-Sage zu erkennen. Damit verhält er sich aber nicht anders, als mit dem, was er von der Namens-Inschrift der Hebe gesagt hat.

[3] Wenn wirklich eine Lanze gemeint ist, so erklärt sich diese durch das oben S. 113. Beigebrachte. In jedem Falle wird man den entsprechenden Gegenstand in der Hand der anderen Maenade eben so wie diesen auffassen müssen. Ueber das Gewand-Motiv, welches man an beiden Frauen bemerkt, habe ich zu Köhler's Gesamm. Schriften Th. III. S. 313 ff. ausführlicher gehandelt.

[4] Siehe oben S. 132 f.

stigen Augenblick, in welchem der Skyphos von seinem Besitzer nicht beachtet wird, benutzt ein dritter Satyr, um heimlich seinen Durst mit dessen Inhalt zu stillen [1]. Ein Vierter beobachtet gespannt, was vor seinen Augen vorgeht, und macht sich, wie seine Spott-Geberde zeigt [2], in Gesellschaft einer zweiten Maenade darüber lustig. Der Name derselben Εὐρώπη (mag man nun dies Wort als eine Zusammensetzung von εὐρύς und ὤψ oder ὀπή betrachten, oder in -ωπος, -ωπη nur eine Adjectiv-Form sehen) ist gewiss ein eben so guter Maenaden-Name, als Eurypyle einer Seits, oder Euope, Charope, Phanope, Sterope, Theope anderer Seits; ja man kann fragen, ob nicht vielleicht auf dem Vasen-Gemälde, auf dem der Name Euope vorkommt [3], nur ein P ausgefallen und der Name Europe gemeint sei. Auch wird sich wohl der Name Ἰταλός d. h. *vitulus*, ταῦρος [4] nicht schlechter für einen Satyr eignen, als die Namen Ἵππος und Ἵππαιος, oder der Name Ἐρίφη für eine Maenade.

Im Uebrigen kann nicht verkannt werden, dass jede der beiden entgegengesetzten Meinungen, so wohl die, welche der Vorstellung der Apotheose jeden Antheil an dem Bilde abspricht, als auch die, welche diese Vorstellung auf die eine oder andere Weise als Grund-Gedanken nachzuweisen sucht, eine gewisse Berechtigung hat. Die erstere Auffassung wird unabweislich von Allem geboten, was das obere Bild selbst enthält. Nicht am Mahle der Olympischen Götter sehen wir Herakles Theil nehmen, sondern in einem Schwarm wilder Satyrn und Maenaden, denen das Alterthum nie die Pforten des Olymps geöffnet hat [5], zum Wein-Genuss gelagert. Und wie er selbst auf eine höhere Würde gar keinen Anspruch zu machen scheint, so bekunden auch seine Gefährten, dass sie ihm diese durchaus nicht einräumen, sondern ihn als ihres Gleichen betrachten. Dass die Ruhe, die er hier geniesst, nicht eine vorübergehende seines diesseitigen Lebens, sondern ein endlicher Lohn für Alles sei, was er in diesem Leben gethan und gelitten, lehrt uns allerdings die Aufzählung seiner Thaten, welche an dem unteren Theile der Tafel angebracht ist, und nur unter dieser Voraussetzung einen Sinn haben kann. Auch scheint die Art, wie das Löwenfell, auf welchem er mit seiner Gesellschaft ruht, über zwei Pilaster gespannt ist und ihn über die Erde erhebt, darauf hindeuten zu wollen, dass man nicht diese, sondern irgend eine unbestimmte, höhere Sphaere als Ort der Handlung zu denken habe. Allein darum braucht er doch weder als Gott noch als im Olymp befindlich gedacht zu sein und zum Ueberfluss betont es auch der Zusatz: ἀναπαυόμενος noch recht ausdrücklich, dass es sich hier nicht etwa um die Verwandlung in einen Gott, sondern nur um das Ausruhen von den beendigten Lebens-Mühen handle.

[1] Siehe oben S. 129.

[2] Das Nähere über diese Geberde siehe in meinem Parergon archaeol. No. XIV.

[3] De Witte: Descr. des vases peints prov. des fouilles de l'Etrurie S. 27. No. 59.

[4] Eustath. zur Od. 1910, 18. Καθότι μὲν οὖν θυμικὸν ὁ ταῦρος, ὡς Εὐριπίδης δηλοῖ ἐν τῷ· ταῦροι δ' ὑβρισταὶ εἰς κέρας θυμούμενοι, ταύροις εἰκαστέον τοὺς ἐξοίνους.

[5] Nicht einmal aus den Bildern, welche die Rückführung des Hephaestos darstellen, oder aus einem ähnlichen, in einem Epigramm (Anthol. Pal. To I. S. 57. No. 1.) erwähnten Kunstwerk wird man das Gegentheil schliessen dürfen. Den begleitenden Satyrn und Maenaden werden selbst da die Pforten des Olymps ein Halt geboten haben.

Die zweite Ansicht fusst auf der Forderung der Vernunft, dass der ganzen Tafel ein einheitlicher Gedanke zu Grunde liegen müsse, und auf der Voraussetzung, dass dieser in der Absicht zu suchen sei, in Schrift und Bild eine gedrängte Gesammt-Darstellung der Herakles-Sage zu geben. Ist diese Voraussetzung richtig, so versteht es sich von selbst, dass einzig und allein die Apotheose ein passender Gegenstand für das obere Bild war, dass sie allein einen Schlussstein für das Ganze bilden konnte. Entweder also liegt diesem Bilde allem Anschein zum Trotz doch die Vorstellung der Apotheose zu Grunde oder jene Voraussetzung ist falsch. Daran, dass auch das Letztere möglich sei, dass der Urheber der Tafel zunächst eine ganz andere Absicht gehabt haben und die Aufzählung der wichtigsten Thaten des Herakles nur eine Folge dieser Absicht sein könnte, scheint noch Niemand gedacht zu haben. Und doch ist dies die einzig zulässige Annahme.

Der Versuch, den Begriff der Apotheose dadurch in das obere Bild einzuführen, dass man es auf die Hochzeit mit Hebe bezieht, bedarf nach dem schon Gesagten keiner Widerlegung mehr. Wir sahen schon, dass die Namens-Beischrift, auf welche er sich stützt, eine ganz andere Bedeutung hat, und dass die Annahme einer Travestie, durch welche allein diese Deutung möglich wird, durch Alles verboten wird, was die Tafel sonst enthält.

Ganz ungleich scharfsinniger, und in gewissem Grade wohl auch richtig ist die Erklärung O. Müller's. Die Alten haben offenbar sehr häufig als Resultat der von Herakles glücklich überstandenen Lebens-Mühen seine Ruhe in bakchischem Kreise gedacht und daran mag sich wohl auch mehr oder weniger oft die Vorstellung angeknüpft haben, dass dies nur ein Uebergangs-Zustand gewesen sei, welcher seine Aufnahme in den Kreis der Olympischen Götter vorbereitet habe[1]. Selbst das will ich nicht behaupten, dass die letztere Vorstellung dem oberen Bilde der Albanischen Tafel gänzlich fremd sei. Allein dass es dem Urheber eben nur darauf angekommen sei, diese Ruhe als Anfang der Apotheose darzustellen, kann ich nicht glauben. Er musste dies dann nothwendig dem Beschauer in irgend einer Art bemerklich machen, nicht aber gerade umgekehrt durch die Beischrift: ἀναπαόμενος die einfache Vorstellung des Ausruhens nach überstandenen Lebens-Mühen, die man mit dem Lebens-Ende jedes Menschen verband, als Grund-Gedanken betonen. Und gesetzt, Müller's Ansicht habe volle Gültigkeit, so leistet sie doch gar nicht das, was sie zu leisten bestimmt ist. Eine Ruhe, die nur ein Uebergangs-Zustand, ein erster Grad der Apotheose ist, an welchen sich erst später ein zweiter, höherer anschliessen wird, ist eben, weil sie ein zweites Höheres nur als zukünftig in Aussicht stellt, aber nicht schon in sich schliesst, schlechthin ungeeignet, eine Gesammt-Darstellung der Herakles-Sage abzuschliessen. Der Künstler muss nothwendig, selbst wenn er von der von Müller vorausgesetzten Anschauungsweise ausging, doch einen ganz besonderen Grund dazu

[1] Darauf scheint ein Vasen-Gemälde bei Millingen: Peint. des vas. de div. coll. Pl. 36. und Inghirami: Vasi fittili Tav. 225. hinzuweisen, auf welchem wir Herakles sehen, wie er die bakchische Umgebung verlässt und in den Olymp erhoben wird. Auf einem zweiten, Mon. Ined. pubbl. dall' Inst. arch. To. IV. Tav. 41., haben die Satyrn einen anderen Sinn.

gehabt haben, dass er nicht die wirkliche Aufnahme in die Zahl der Götter, sondern nur diesen vorbereitenden Zustand darstellte, und dieser besondere Grund wird in jedem Falle darauf hinauslaufen, dass es ihm zunächst auf etwas Anderes ankam, als auf eine Gesammt-Darstellung der Herakles-Sage. So drängt uns bei näherer Betrachtung Alles zu der Annahme hin, dass es sich bei dem oberen Bilde in der That nicht um den Begriff der Apotheose handelt, dass aber auch der Grund-Gedanke des ganzen Täfelchens ein anderer ist, als der, welcher bisher vorausgesetzt worden ist und zu so gewaltsamen Deutungen jenes Bildes genöthigt hat.

Die Frage nach diesem Gedanken fällt zusammen mit der Frage nach dem Gebrauch, welchen der Urheber der Tafel von ihr gemacht wissen wollte. Visconti theilte die fast allgemein verbreitete Ansicht, dass jene kleinen Täfelchen, die man nach dem Gegenstande der wichtigsten der Kürze wegen gewöhnlich unter dem Namen der Ilischen zusammenfasst[1], zum Unterricht in den Schulen bestimmt gewesen seien. Sie sollten sämmtlich Theile eines grösseren Ganzen, Trümmer einer zusammenhängenden Darstellung seien, welche das ganze Gebiet der alten Mythen umfasst habe, und ein Fragment dieses eigenthümlichen Handbuchs der Mythologie sollte nun auch die Albanische Tafel sein. Den Beweis für ihren engen Zusammenhang mit den übrigen Täfelchen fand er in der unterhalb der Figur der Admata angebrachten Inschrift. Da nämlich die Inschrift auf der Rückseite des einen Veronesischen Fragments[2] gegenwärtig mit den Worten endigt:

Ἥρας Ἀργείας ἱέρεια Εὐρυ....
. . . .,

so meinte er, dass da genau dieselben Worte, wie auf der Albanischen Tafel, gestanden hätten, dass sie dort, wie hier, zur Zeit-Bestimmung gedient hätten, und folgerte daraus, dass sich daran auch auf der Veronesischen Tafel die Erzählung der Herakles-Sage angeschlossen habe. Genau dasselbe wurde später auch von Jahn gesagt. Ihm eigenthümlich ist nur, dass er einen weiteren Beweis für die Berechtigung, jene Täfelchen als Theile eines grösseren Ganzen aufzufassen, darin zu finden glaubte, dass die Neapolitanische Tafel[3] die Geburt des Dionysos fast mit denselben Worten erzählt, wie die eben angeführte Veronesische.

Ich bedauere, jedem dieser Sätze widersprechen zu müssen.

Vor Allem kann ich nicht glauben, dass jene Täfelchen für den Schul-Unterricht bestimmt gewesen seien. Was kann uns dazu berechtigen, den Alten, die, wenn irgend etwas, gerade den gesunden, praktischen Sinn vor der modernen Welt voraushatten, eine Absurdität aufzubürden, die gegenwärtig Niemandem einfallen würde? Wer wird sich von Täfelchen, deren Inschriften in so kleinen Buchstaben abgefasst sind, dass sie selbst da, wo sie vollkommen unversehrt sind, von den meisten Augen nur mit Hülfe von Vergrösserungs-Gläsern, immer

[1] Corp. Inscr. Gr. No. 6125—6130., und Rhein. Mus. 1853. Th. IX. S. 161 ff.

[2] Corp. Inscr. Gr. No. 6126.

[3] Corp. Inscr. Gr. No. 6129.

aber nur mit der äussersten Anstrengung gelesen werden können, irgend einen Nutzen beim Unterricht versprechen und nicht begreifen, dass so der Lernende nur durch neue, ganz unnöthige Schwierigkeiten abgeschreckt wird? Man kann nicht einwenden, dass dieser sich nur an die bildlichen Darstellungen halten solle, dass die Inschriften eine unwesentliche Zugabe seien, die auch ganz unbeachtet bleiben könne. Diese Inschriften machen offenbar ganz andere Ansprüche, stehen zum grossen Theile gar nicht in dem Verhältnisse von Erklärungen zu den Bildern, sondern enthalten selbstständige ausführliche Erzählungen und Berechnungen und bilden sogar bei einigen Tafeln, wie z. B. bei der einen Capitolinischen[1], augenscheinlich den Haupt-Gegenstand, zu welchem die bildliche Darstellung nur als eine untergeordnete Zugabe hinzutritt. Auch geht der Inhalt dieser Inschriften wenigstens zu einem guten Theil weit über ein Alter hinaus, bei dem man daran denken könnte, dem alten Epos erst durch bildliche Zugaben Eingang zu verschaffen, und selbst die äussere Handhabung solcher Tafeln beim Unterricht würde so beschwerlich sein, dass einem ersten Versuche sicher kein zweiter nachgefolgt sein würde. Eine so augenscheinlich unhaltbare Ansicht würde gar nicht so weit Eingang gefunden haben, als es in der That geschehen ist, wenn nicht die Meisten gar keine Ahnung von den unbeschreiblichen Schwierigkeiten hätten, die mit der Lesung selbst der Theile der Inschriften verbunden sind, welche sich in ihrem ursprünglichen Zustande befinden. Bücher, welche die Buchstaben ungleich grösser, als die Originale, und, was die Haupt-Sache ist, schwarz auf weiss, nicht vertieft auf gleichfarbiger Fläche wiedergeben, sind weit entfernt, davon eine Vorstellung geben zu können. Longpérier[2], der selbst ein solches Täfelchen entziffert hat, hat auch recht wohl eingesehen, dass beim Unterricht Nichts unbrauchbarer sein würde, als Dinge dieser Art. Wenn freilich ein anderer Gelehrter, der selbst bekennt, dass ihm die Lesung «*nur bei stetem Gebrauche der Loupe und mit äusserster Anstrengung am Originale*» gelungen sei[3], dennoch jener Ansicht beipflichtet, so sehe ich keinen anderen Ausweg, als eine Berufung auf die menschliche Schwäche, welche nur zu oft lieber hergebrachte Meinungen nachspricht, als eigenes Nachdenken zu Hülfe nimmt.

Die einzige Stütze, auf welche man sich beruft, besteht in dem Distichon des grösseren Capitolinischen Fragments:

. . . . . Θεοδ]ώρηιον μάθε τάξιν Ὁμήρου,
ὄφρα δαεὶς πάσης μέτρον ἔχῃς σοφίας.

Allein darin ist doch nicht mehr, und nicht weniger, als eine an Jedermann gerichtete Mahnung ausgesprochen, sich mit dem Inhalte der epischen, namentlich der Homerischen Gedichte, wie er auf dem Täfelchen übersichtlich zusammengestellt ist, fleissig zu beschäftigen, da er der Inbegriff alles Wissenswürdigen sei. Natürlich soll damit gesagt sein, dass das Täfelchen

[1] Rhein. Mus. 1853. Th. IX. S. 161 ff.
[2] Revue de philol. To. I. S. 439.
[3] Rhein. Mus. 1853. Th. IX. S. 162.

dabei gute Dienste leisten werde; aber daraus folgt doch noch nicht von fern, dass die Anwendung beim Schul-Unterricht auch nur in der Absicht des Urhebers gelegen habe, geschweige denn, dass man darauf eingegangen sei.

Das wahre Princip dieser Täfelchen liegt wo ganz anders, und dieses Distichon ist nichts Anderes, als ein nicht ungeschickt gewähltes Aushänge-Schild, eine Empfehlung, welche für die künstlerisch und praktisch werthlosen Spielereien Käufer anzulocken bestimmt war, von den neueren Gelehrten aber als baare Münze hingenommen worden ist. In Wahrheit verdanken alle diese Täfelchen ihr Dasein dem jeder überlebten Kunst eigenen Streben, statt kunstreicher recht künstliche Werke herzustellen, die durch die Schwierigkeit der Technik, sei es durch ausserordentliche Kolossalität, oder durch eine Fülle mannigfacher, auf den engsten Raum zusammengepresster Einzelheiten das Interesse des Laien zu erwecken suchen. Auch die neuere Kunst hat bekanntlich keinen Mangel an Producten dieser μικροτεχνία und bei der alten können wir sie bis in das erste Jahrhundert v. Chr. zurück verfolgen[1]. Schon damals bewunderte man namentlich ein Sesam-Korn, auf welches Homerische Verse geschrieben waren, und ein Viergespann, welches so klein war, dass es von einer Fliege bedeckt werden konnte, und für die Wahrheit der letzteren Nachricht bürgen zwei Ohrgehänge, welche aus den Gräbern bei Kertsch der Kaiserlichen Ermitage zugegangen sind[2]. Jedes derselben ist in der That mit einem rund in Gold ausgeführten Viergespann geschmückt, welches so klein ist, dass es nebst dem darauf stehenden Krieger und der Nike sehr wohl von den ausgebreiteten Flügeln einer Fliege bedeckt werden könnte.

Diese Richtung der Kunst ist es, welche auch die sogenannten Ilischen Täfelchen hervorgerufen hat, Spielereien, die offenbar weder einen wirklichen künstlerischen noch einen praktischen Werth besitzen, sich aber den Schein des letzteren zu erwerben suchen, indem sie eine Masse mythologischen, litterar-historischen und chronologischen Wissens auf den kleinsten Raum zusammendrängen. Damit dies ja nicht verkannt werde, hat es der Verfertiger des grösseren Capitolinischen Fragments durch jenes Distichon den Käufern noch recht an's Herz gelegt. Niemand kann im Ernst glauben, dass sich Jemand, dem es wirklich um Belehrung zu thun war, ganz ohne Noth eines so unbeschreiblich mühevollen Mittels bedient haben werde. Dass aber die reichen Römer zu einer gewissen Zeit an Dingen dieser Art nicht geringen Gefallen gefunden haben, beweisen die zahlreichen auf uns gekommenen Fragmente. Mehrere von ihnen, wie z. B. das grössere Capitolinische und das eine Veronesische[3], stehen offenbar in dem Verhältniss mehr oder weniger freier Copieen zu einander, was natürlich die Annahme, dass sie Glieder eines grösseren mythologischen Ganzen seien, ausschliesst. Allein auch bei den Täfelchen, welche nicht im Verhältniss von Copieen zu einander stehen, ist das

[1] Schon Varro erwähnt den Myrmekides. Zu den von Boeckh: Corp. Inscr. Gr. To. I. S. 872 f. gesammelten Stellen ist Clemens Alexandr.: Protrept. X, 98. S. 78. ed. Pott. hinzuzufügen.

[2] Gille: Antiquités du Bosphore Cimm. Pl. 12a. No. 5.

[3] Corp. Inscr. Graec. No. 6126.

Zusammengehören als Glieder eines Ganzen nicht nur durch keine einzige Spur angezeigt, sondern sie sind auch meistens in Anlage und Methode so verschieden, dass dies völlig unglaublich wird. Wie aber konnte sich Jahn, um dies zu beweisen, darauf berufen, dass die Inschriften des einen Veronesischen Fragments mit denen des Neapolitanischen zum Theil übereinstimmen? Ich sehe wohl, wie man daraus folgern kann, dass der Verfertiger der einen Tafel die andere theilweise benutzt und abgeschrieben habe und folglich keine Fortsetzung derselben liefern wollte. Soll aber bewiesen werden, dass zwei Tafeln in dem Verhältniss von Gliedern eines grösseren Ganzen zu einander stehen, so kommt es doch wohl darauf an, nachzuweisen, dass der Faden einer Erzählung von der einen Tafel da aufgenommen und in entsprechender Weise fortgeführt werde, wo ihn die andere fallen lässt. Und dies findet bekanntlich nirgends Statt.

Nicht besser steht es um die Behauptung, dass auch die Albanische Tafel ein Glied jener zusammenhängenden Darstellung der alten Sagen sei. Sie fusst zunächst auf der Voraussetzung, dass die Unterschrift der Admata bestimmt sei, das Jahr anzugeben, in welches die dargestellte Handlung falle, während wir gesehen haben, dass diese Worte eine ganz andere Bedeutung haben. Sie fusst ferner auf der Annahme, dass auf dem einen Veronesischen Fragment genau dieselbe Inschrift und zwar als Zeit-Bestimmung des dort Erzählten gestanden habe. Allein das Letztere wäre, selbst wenn das Erstere wirklich Statt gefunden hätte, schon darum gar nicht möglich gewesen, weil, wie wir gesehen haben, eine Zeit-Bestimmung eines Bildes oder einer Erzählung in dieser Weise gar nicht gegeben werden kann. Und überdies ist es offenbar, dass die Inschrift der Veronesischen Tafel ganz anders gelautet hat, als die der Albanischen. Man braucht nur die Worte der letzteren:

Ἥρας Ἀργείας ἱέρεια
Ἀδμάτα Εὐρυσθέως
καὶ Ἀδμάτας τᾶς Ἀμφι-
δάμαντος ἔτη $\overline{\nu\eta}$.

neben die der ersteren:

Ἥρας Ἀργείας ἱέρεια Εὐρυ....

zu stellen, um zu sehen, dass diese von jenen ganz verschieden waren, und dass, da man doch im Griechischen nicht sagen kann: Ἥρας Ἀργείας ἱέρεια Εὐρυσθέως Ἀδμάτα, die Buchstaben Εὐρυ... nothwendig den Namen einer Priesterin der Argivischen Hera enthalten haben müssen. Ja selbst, dass die Priesterin, von welcher hier irgend Etwas erzählt war, Εὐρυδίκη hiess, ist schon von Heyne[1] durch eine Stelle des Pausanias[2] evident nachgewiesen

[1] Observationes ad Apollodori Biblioth. S. 226.

[2] Perieg. III, 13, 6. Τοῦ δὲ ἡρῴου λόφος ἐστὶν οὐ πόῤῥω, καὶ Ἥρας ἐπὶ τῷ λόφῳ ναὸς Ἀργείας· ἱδρύσασθαι δὲ Εὐρυδίκην φασὶ Λακεδαίμονος θυγατέρα, γυναῖκα δὲ Ἀκρισίου τοῦ Ἄβαντος. Vergleiche auch Apollodor: II, 2, 2. III, 10, 3.

worden[1]. Endlich fusst jene Ansicht auf der Voraussetzung, dass diese Worte eine Erzählung der Herakles-Sage, wie die auf der Albanischen Tafel, eingeleitet haben. Da aber das angeblich in jener Inschrift angezeigte Jahr das der Apotheose des Herakles sein soll, so würde daraus folgen, dass diese Darstellung mit der Erzählung der Apotheose begonnen habe und dann rückwärts zu dem fortgeschritten sei, was Herakles auf Erden gethan haben sollte. Und das kann doch Niemand im Ernst glauben.

Den Charakter der μικροτεχνία jedoch hat das Albanische Täfelchen mit den übrigen offenbar gemein; überdies auch das Streben, eine grosse Gelehrsamkeit an den Tag zu legen. Allein während bei jenen die übersichtliche Darlegung eines gewissen Kreises wissenswürdiger Dinge der letzte Zweck ist, der ihnen allein einen grösseren oder geringeren Werth verleihen soll, spielt diese Belehrung bei dem Albanischen Relief augenscheinlich nur eine Neben-Rolle. Der Verfertiger hätte sonst nothwendig eben so, wie die Urheber der übrigen Tafeln, darauf bedacht sein müssen, dem Beschauer ein abgeschlossenes Ganzes, eine Gesammt-Darstellung der Herakles-Sage, zu bieten, nicht aber eine Erzählung, die, indem sie nicht nur die Apotheose, sondern auch die Eltern und die Geburts-Geschichte des Herakles ganz übergeht, einem Körper ohne Kopf und ohne Füsse gleicht. Darauf führt auch das ganz andere Verhältniss, in welchem hier diese Inschriften zu den bildlichen Darstellungen stehen, indem deren Figuren in einem ohne allen Vergleich grösseren Maasstab, als bei allen übrigen Tafeln, ausgeführt sind, so dass die inschriftliche Beigabe bei einem allgemeinen Ueberblick ganz verschwindet und erst von dem sorgfältig suchenden Auge entdeckt wird.

Worauf es dem Verfertiger der Albanischen Tafel zunächst ankam, darüber kann, wie mir scheint, für den, welcher die nachdrückliche Betonung des oberen Bildes beachtet und mit den Resultaten der in den beiden vorhergehenden Abschnitten niedergelegten Untersuchungen einverstanden ist, kaum ein Zweifel übrig bleiben. Dort fanden wir, dass die Hoffnung auf ein Dasein nach dem Tode, welches durch materielle Genüsse aller Art, namentlich durch bakchische Freuden versüsst sein werde, in den weitesten Kreisen verbreitet war; dass man besonders in römischer Zeit vielfach darauf bedacht war, die Furcht vor dem Tode durch Belebung dieser Hoffnung zu beschwichtigen, und daher namentlich nicht nur den Schmuck der Grabdenkmäler gern aus diesem Vorstellungs-Kreis entlehnte, sondern auch auf den zum Zweck des häuslichen Todten-Cultus in den Wohnungen angebrachten Anathem-Tafeln sehr häufig die verstorbenen Glieder der Familie im Genuss dieser Freuden des jenseitigen Lebens darzustellen pflegte. Wir sahen, dass Herakles, wie in anderer, so auch in dieser Beziehung als Vorbild des Menschen galt; dass der Glaube, auch er sei für die Mühen des diesseitigen Lebens durch eine Ruhe dieser Art belohnt worden, die wichtigste Stütze jener Hoffnung bildete; dass man ihn daher an Grabdenkmälern nicht selten als Theilnehmer dieser bakchischen Genüsse

[1] Auch hier befindet sich Franz in einem auffallenden Widerspruch mit sich selbst. In den Text setzt er die augenscheinlich das Wahre treffende Conjectur Heyne's: Εὐρυδίκη, in den Noten aber sagt er, Jahn's Meinung sei wahrscheinlicher.

darstellte oder doch durch die Bilder seiner Zwölf-Thaten darauf hindeutete; dass sich namentlich auch Cassia Priscilla in diesem Sinne eine Relief-Tafel anfertigen und, sei es in dem Grabmal, in welchem sie einst zu ruhen gedachte, oder in irgend einem Theile ihrer Wohnung, aufstellen liess, welche sie selbst und ihren Gatten unter der Form der Omphale und des Herakles, umgeben von den Bildern der Zwölf-Thaten, darstellte. Dieses Bedürfniss des menschlichen Gemüths war es, was der Verfertiger der Albanischen Tafel im Auge hatte. Wie die Urheber der übrigen Täfelchen der Wissbegierde des Menschen, dem Verstande eine wenigstens scheinbare Nahrung darzubieten suchten, so wollte er dem Bedürfniss das menschlichen Gemüths entsprechen. Der Käufer, der mit dem Täfelchen die Wand seines Atrium schmücken würde[1], sollte, so oft sein Auge daran hinstreifen würde, an die Ruhe, an die bakchischen Genüsse erinnert werden, deren Herakles am Ende seines irdischen Lebens theilhaft wurde, aber auch an alle jene Anstrengungen, durch welche ein solcher Lohn errungen worden war. An diesem Beispiel sollte sich sein Gemüth aufrichten, aus ihm neue Hoffnung in Betreff des eigenen Schicksals schöpfen, wenn er, von den Lasten des Lebens niedergedrückt, mit Bangen in das Dunkel des künftigen Lebens blicken würde. Darum legt die Tafel einen so überwiegenden Nachdruck auf das obere Bild, welches das Ausruhen in bakchischer Umgebung darstellt. Darum meidet sie jeden Hinweis auf die Apotheose des Herakles, zählt nur seine Heldenthaten auf und übergeht seine Eltern und die näheren Umstände seiner Geburt ganz mit Stillschweigen. Darum fügt sie dem Namen des Herakles noch das ἀναπαύμενος bei, einen Ausdruck, den man bekanntlich von jedem Verstorbenen gebrauchte.

Im Grund-Gedanken also hat die Albanische Tafel mit keinem anderen der uns erhaltenen Kunst-Werke so grosse Aehnlichkeit, wie mit der Marmor-Tafel der Cassia Priscilla[2]. Nur überlässt sie es jedem Beschauer, sich mit dem Herakles zu identificiren, während die andere eine Identification dieser Art selbst vollzieht und auf die Cassia und ihren Gatten beschränkt. Sie giebt die Darstellung der Thaten des Herakles in Worten, die Neapolitanische Tafel in Bildern; und ausser den ἆθλοι auch die πάρεργα und πράξεις, während sich jene mit den ἆθλοι begnügt.

Mit dieser Auffassung steht auch das untere Bild im besten Einklang. Sein Verständniss würde jedoch gleich von vorn herein abgeschnitten sein, wenn nicht vor Allem die zuerst von Marini ausgesprochene, dann auch von Heyne, Boettiger, Fea und Franz wiederholte Ansicht zurückgewiesen würde, wornach es aus zwei verschiedenen Scenen bestehen soll. Die Unmöglichkeit dieser Annahme muss bei dem ersten aufmerksamen Blick einleuchten. Die Haltung des bärtigen Mannes, sein entschieden auf die Flügel-Frau gerichteter Blick, vor Allem die weit vorgestreckte rechte Hand mit der Schaale lassen eine andere Auffassung, als die, dass auch er von der Flüssigkeit zu erhalten erwarte, welche von jener Figur in die Schaale der

[1] Cic.: ad Attic. I, 10. *Praeterea typos tibi mando, quos in tectorio atrioli possim includere.*

[2] Siehe oben S. 202 ff.

Admata gegossen wird, gar nicht zu, und dann kann natürlich das Bild nur aus einer Scene bestehen.

Auch die Handlung ist hiermit in der Hauptsache schon festgestellt. Es ist eine über einem Altare verrichtete σπονδή[1], wie sie uns Hunderte von Bildern aller Zeiten und aller Kunst-Gattungen vorführen. Auf dem Altar brennt das Feuer, in welches die Flüssigkeit gegossen werden soll, mag man nun dabei an Wein, Wasser, Milch oder an irgend eine Mischung zu denken haben. Dies ist auch den Erklärern in so weit deutlich geworden, als sie die Handlung fast sämmtlich als Opfer bezeichnet haben. Auffallend jedoch ist es, dass Keiner von ihnen dieses Opfer näher als σπονδή bestimmt hat, und unbegreiflich, wie Zoega, dem allerdings nur Hr. Welcker und Platner gefolgt sind, gar meinen konnte, es werde hier dem Herakles in Himera in Sicilien von der Nymphe Himera und von Iris ein warmes Bad bereitet. Steht doch jedes Element des Bildes mit dieser Auffassung im grellsten Widerspruch.

Dass der Ort der Handlung eine heilige Stätte ist, lehrt schon der Altar. Ueberdies bestimmen ihn die beiden an den Seiten angebrachten Pilaster noch näher als das Innere eines Tempels. Es sind die Anten des ἱερόν, welche hier zugleich als Stützpunkte für die Löwenhaut dienen, auf der Herakles mit seiner munteren Gesellschaft Platz genommen hat. Nach der gewöhnlichen Ansicht sollen diese Pilaster von den Ilischen Tafeln entlehnt sein und keine andere Bestimmung haben, als für die langen darauf angebrachten Inschriften den nöthigen Platz zu bieten[2]. Das Letztere gilt allerdings für die Ilischen Tafeln, folgt aber darum noch nicht auch für die Albanische. Vielmehr wird es eben desshalb, weil sich diesen Pilastern auf der letzteren ungezwungen ein so passender Sinn unterlegen lässt, weit wahrscheinlicher, dass als gemeinsames Vorbild die griechischen Anathem-Tafeln gedient haben, welche zum grössten Theil von solchen Pilastern eingefasst sind, und zwar, wie bekannt, um das Tempel-Gebäude nachzuahmen. Von dem Urheber der Albanischen Tafel ist dieser Gedanke ganz zweckmässig für sein Bild benutzt worden, von denen der Ilischen Tafeln aber in weit ungeschickterer Weise, da dort die Pilaster an sich gar keinen Sinn mehr haben, sondern nur einen Platz für die Inschriften darbieten sollen.

Bei der Frage nach dem Heiligthum selbst kann die Wahl nur zwischen dem des Ismenischen Apollo in Theben und dem der Argivischen Hera schwanken. Die Anwesenheit des Dreifusses weist auf jenes, die der Admata auf dieses hin. Wenn aber auch die alte Kunst in ihren Bildern räumlich entfernte Dinge nicht selten näher zusammenrückte, als sie es in der Wirklichkeit waren, so wäre es doch gewiss ganz ungleich gewaltsamer, wenn in einer Scene, die im Tempel der Argivischen Hera vorgeht, ein im Thebanischen Heiligthum des Apollo vorhandener Dreifuss zu sehen wäre, als wenn sich die Priesterin der Argivischen Hera auch ein Mal zur Theilnahme an einer σπονδή in den Tempel des Ismenischen Apollo nach Theben

[1] C. Fr. Hermann: Gottesdienstl. Alterth. § 25, 15 ff.

[2] Nur Gori meinte, es seien darunter die Säulen des Herakles zu verstehen, und dies hat von ihm Zoega, von diesem Hr. Welcker angenommen. Dass diese Erklärung mehr, als unwahrscheinlich ist, braucht nicht erst gezeigt zu werden.

begieht, sobald nur diese σπονδή von der Art ist, dass sie deren Theilnahme wirklich rechtfertigt. Dass die hier verrichtete σπονδή von dieser Art ist, wird sich sogleich zeigen. Dass sie aber im Tempel der Argivischen Hera vor sich gehe, würde auch darum unwahrscheinlich sein, weil dann, selbst von der räumlichen Entfernung abgesehen, gar kein genügender Grund aufzufinden sein würde, wesshalb der Dreifuss im Bilde angebracht sein könnte. Der Haupt-Zweck desselben scheint gerade der zu sein, dass das Local hinreichend kenntlich gemacht werde, und gerade der von Amphitryo geweihte Dreifuss scheint nur darum gewählt zu sein, weil er ohnehin mit der Haupt-Person der ganzen Tafel im engsten Zusammenhang stand.

Auch der Schmuck des Altars passt ganz wohl zu der Annahme, dass der Tempel des Ismenischen Apollo zu verstehen sei [1]. Nur kann man ihm keine directe Beweiskraft zuschreiben, da er einem Altar der Hera kaum weniger angemessen sein würde [2]. Wir finden dieselben drei tanzenden Frauen, nur mit unwesentlichen Abweichungen, noch in folgenden Kunstwerken als Verzierung von Altären:

*1. Buchsbaum-Fragment der Kaiserlichen Ermitage, aus dem vierten Jahrhundert v. Chr. Stephani: Antiquités du Bosph. Cimm. Pl. 79. No. 13.

2. Das der Verherrlichung Alexanders des Grossen geltende Marmor-Relief in Palazzo Chigi in Rom. Sainte-Croix: Exam. crit. des hist. d'Alex. S. 777. Visconti: Opere Varie To. III. S. 63. Millin: Gal. Mythol. Pl. 90. No. 364. Moses: Altars Pl. 149. Bunsen: Beschreibung Roms Th. III, 3. S. 327. Corp. Inscr. Graec. No. 6020.

*3. Das Exemplar der sogenannten choragischen Anatheme, welches sich noch gegenwärtig in der Villa Albani befindet. Zoega: Bassirilievi Tav. 99. Millin: Gal. Myth. Pl. 17. No. 58. Bunsen: Beschreibung Roms Th. III, 2. S. 529. No. 8. Creuzer: Deutsche Schriften Abth. I, 2, 3. Taf. 4. Guigniaut: Religions de l'antiq. Pl. 76. No. 281. Welcker: Alte Denkmäler Th. II. Taf. 2.

4. Ein, wie es scheint, von dem eben genannten verschiedenes Exemplar, welches sich auch ehemals in der Villa Albani befand. Winckelmann: Kunst-Geschichte, Ausg. von 1764. S. IX. Fea: Storia dell' arte di Winckelmann To. II. S. 162. Hirt: Bilderbuch S. 29.

5. Ein drittes, gegenwärtig im Louvre aufbewahrtes Exemplar. Boettiger: Opuscula lat. S. 398. Musée Napoleon To. IV. Pl. 7. Bouillon: Musée des antiques To. III. Basrel. Pl. 26. No. 1. Clarac: Musée des sculpt. Pl. 120. No. 39. Moses: Vases, Altars, Paterae Vign. VII.

*6. Fragment eines grösseren Terracotta-Reliefs in der kaiserl. Sammlung in Wien. Agincourt: Terres cuites Pl. 21. No. 4. Arneth: K. K. Münz- und Antiken-Kabinet S. 12.

7. Fragment eines Aretinischen Gefässes. Fabroni: Vasi Aretini Tav. 6.

[1] Für die Verbindung der Chariten mit dem Apollo sind die Haupt-Stellen Plut.: de musica To. X. S. 664. ed. Reisk. Paus.: III, 18, 6. IX, 35, 1. Macrob.: Saturn. I, 17. Schol. Pind.: Ol. XIV, 16.

[2] Für die Verbindung der Chariten mit Hera, und zwar gerade der Argivischen ist die Hauptstelle bei Paus.: II, 17, 3. 4.

*8. Glas-Paste der Berliner Sammlung. Winckelmann: Mon. Ined. No. 44. Descr. des pierr. gr. de feu Stosch S. 197. No. 1174. Stosch. Abdr. II, 1174. Boettiger: Ideen zur Kunst-Myth. Th. II. S. 111. Tölken: Beschr. der vertieft-geschn. Steine S. 171. No. 792. Welcker: Alte Denkmäler Th. II. Taf. 16. No. 31. Den Apfel, welchen die mittelste Figur auf den Abbildungen in der Hand hält, kann ich auf den Abdrücken nicht erkennen.

Hiernach ist es klar, dass der Urheber der Albanischen Tafel auch diesen Theil seines Werkchens nicht etwa selbst componirt, sondern auch hier nur fremdes Gut zu seinem Zweck verwendet hat. Nur das kann fraglich bleiben, ob er sich dabei an einen in dem Heiligthum, welches er im Sinne hatte, wirklich vorhandenen Altar angeschlossen, oder ob er diese Verzierung gewählt habe, weil sie an Altären des Apollo überhaupt gebräuchlich war. Die hier zusammengestellte Reihe von Beispielen scheint die letztere Annahme mehr, als die erstere, zu empfehlen. Offenbar Apollinisch sind die Altäre von No. 3. 4. 5. und 8. Von den übrigen lässt sich der Gott, auf dessen Cult sie sich beziehen, nicht mit Sicherheit bestimmen; doch ist bei No. 1. die Annahme eines Altars des Zeus oder der Hera nicht ohne Wahrscheinlichkeit.

Natürlich kann dies nicht dazu berechtigen, die Frauen mit Montfaucon und Gori Musen zu nennen. Diese pflegen nicht tanzend gedacht zu werden; ihnen kommt weder Fackel (No. 2.), noch Apfel (No. 8.) zu und, während man, da der Altar offenbar rund gedacht ist, an der nicht sichtbaren Seite nur drei Figuren vorauszusetzen berechtigt sein kann, müsste man dann dort sechs Figuren annehmen.

Die tanzende Bewegung dieser Frauen-Gestalten lässt der Erklärung nur die Wahl zwischen Chariten, Horen und Nymphen [1]. Allein weder den Horen noch den Nymphen kommt die Leier zu, welche wir auf dem Albanischen Relief und auf No. 2. in den Händen der mittelsten Figur sehen. Hingegen ist sie als Attribut der Chariten bekannt [2]; auch der Apfel (No. 8.) scheint diesen Göttinnen zuzukommen [3] und die Fackel (No. 2.) lässt sich durch eine Andeutung Pindar's [4] rechtfertigen.

Unter den noch vorhandenen runden Altären hat der bekannte Albanische [5] die meiste Analogie mit diesen in grössere Compositionen verwebten Abbildungen. Doch wird man daraus nicht schliessen dürfen, dass auf allen jenen Altären zu den sichtbaren Chariten dieselben drei Figuren hinzuzudenken seien, welche auf diesem hinzugefügt sind. Wenn der Altar einem Apollinischen

[1] Xenoph.: Symp. VII, 5. Εἰ δὲ ὀρχοῖντο πρὸς τὸν αὐλὸν σχήματα, ἐν οἷς Χάριτές τε καὶ Ὧραι καὶ Νύμφαι γράφονται, etc.

[2] Plut.: de mus. To. X. S. 664. ed. Reisk. Καὶ ἡ ἐν Δήλῳ δὲ τοῦ ἀγάλματος αὐτοῦ (Ἀπόλλωνος) ἀφίδρυσις ἔχει ἐν μὲν τῇ δεξιᾷ τόξον, ἐν δὲ τῇ ἀριστερᾷ Χάριτας, τῶν τῆς μουσικῆς ὀργάνων ἑκάστην τι ἔχουσαν· ἡ μὲν γὰρ λύραν κρατεῖ, ἡ δ' αὐλούς, ἡ δ' ἐν μέσῳ προκειμένην ἔχει τῷ στόματι σύριγγα.

[3] Köhler: Gesammelte Schriften Th. V. S. 66. Labus: Museo di Mantova To. III. Tav. 19.

[4] Nem. VI, 38. . . . . . παρὰ Κασταλίᾳ τε Χαρίτων ἑσπέριος ὁμάδῳ φλέγεν.

[5] Zoega: Bassirilievi Tav. 96. Bunsen: Beschreibung Roms Th. III, 2. S. 460. Begehrt man noch ferner liegende Analogieen, so kann z. B. an einen unedirten, dreiseitigen Altar im Lateran und an zwei runde Brunnenmündungen erinnert werden, von denen ich die eine im Museum von Verona (Maffei: Mus. Veron. S. 71.), die andere im Garten des Vaticans (Gerhard: Uned. Bildw. Taf. 13. und Taf. 316. No. 6.) sah.

Heiligthum angehört, so liegt es näher neben den Chariten Horen[1] oder Nymphen[2] vorauszusetzen. Ausserdem zeigt auch eine andere beachtenswerthe Reihe von Kunstwerken eine wesentliche Aehnlichkeit.

1. Dreiseitiger Pfeiler, aus Athen stammend. Paciaudi: Mon. Peloponn. To. I. S. 223. Collez. di tutte le antich. del Museo Nani No. 254. Millin: Gal. Myth. Pl. 53. No. 326.

*2. Athen, Stoa No. 3560., runde Basis von weissem Marmor, 0,32 franz. Mètre hoch, nach einer von mir gefertigten Zeichnung abgebildet auf Taf. V. No. 4—6. Flüchtige, jedoch gewandte Arbeit, etwa aus dem ersten christlichen Jahrhundert.

*3. Athen, Akropolis No. 2546., runde Basis von weissem Marmor, 0,18 hoch, welche der vorhergehenden ganz ähnlich, jedoch mehr zerstört ist. Namentlich ist der obere Theil nebst den Köpfen der tanzenden Figuren stark beschädigt. Diese Figuren tragen auch hier lange Untergewänder und entbehren aller Attribute. Ein Hund jedoch ist hier nicht beigefügt; auch konnte ich die Rückseite des Marmors nicht ganz sehen, da er in eine Wand eingelassen war. Es wäre daher sogar denkbar, dass hier, wie auf dem folgenden Bildwerk, vier Figuren angebracht wären, wenn auch diese Annahme, so viel ich mich erinnere, durch die sichtbaren Raum-Verhältnisse nicht empfohlen wurde.

4. Runde Marmor-Basis im Britischen Museum. Marbles of the Brit. Mus. To. IX. Pl. 40. No. 1. Aus der beigefügten Beschreibung ersieht man, dass ausser den drei sichtbaren Figuren noch eine vierte angebracht ist, welche die Leier spielt. Der Erklärer hält sie auch für weiblich; es wird aber gewiss ein Apollo im Kitharoeden-Costüm sein, da eine vierte Frau kaum zu erklären wäre.

5. Runde Marmor-Basis, ehemals, wie es scheint, in Rom vorhanden; unterhalb die Inschrift:

ΤΑΙΣΧΑΡΙΣΙΛΕΟΝΤΙΟΣ

Montfaucon: Antiq. Expl. To. I, 1. Pl. 109. Clarac: Musée de sculpt. Pl. 632ᵃ. No. 1427ᵇ. Corp. Inscr. Gr. No. 5971.

*6. Grosse runde Basis von weissem Marmor, im Vatican. Clarac: Musée de sculpt. Pl. 446. No. 815. Bunsen: Beschreib. Roms Th. II, 2. S. 187. No. 44. Eine Haube, von welcher Hr. Gerhard spricht, ist an keiner der drei Frauen vorhanden. Der Kopf, welchen ein breites Band schmückt, ist modern; dasselbe gilt von den meisten Füssen.

*7. Athen, Theseion No. 591. Gruppe von weissem Marmor, 0,34 hoch, früher auf Salamis befindlich, wo sie von Stackelberg gezeichnet wurde, dessen Zeichnung Hr. Gerhard: Venere-Proserpina Tav. 1. veröffentlicht hat. Sie ist nur mit dem Spitzeisen angelegt und nie vollendet worden, hat aber noch ausserdem im Laufe der Zeit mehrfach gelitten. Den innersten Kern bildet eine runde Säule, welche über die drei weiblichen, mit langen Locken versehenen Hermen-Köpfe hervorragt und nach ihren Dimensionen nicht füglich für einen gemeinschaftli-

[1] Chariten mit Horen verbunden Paus. II, 17, 4.

[2] Chariten mit Nymphen tanzend Horat.: Od. I, 4, 6. IV, 7, 3. und das Neapler Relief Mus. Borb. To. V. Tav. 39.

chen Modius gehalten werden kann. Ausserhalb sind in Relief drei tanzende Frauen angebracht, die lange Untergewänder tragen und aller Attribute entbehren.

*8. Aehnliche kleine Gruppe von weissem Marmor in der Glyptothek in München. Schorn: Beschreibung der Glyptothek No. 48. Wenn Schorn das Ganze für einen Candelaber-Fuss hielt, so muss bemerkt werden, dass diese Annahme dem Original gegenüber ganz unzulässig erscheint. Der Säulen-Schaft überragt ein gutes Stück die Köpfe der dreigestaltigen Hekate. Die drei tanzenden Frauen tragen ausser dem Unter- auch ein Ober-Gewand, entbehren aber aller weiteren Attribute. Die Arbeit ist roh und gehört der späteren römischen Zeit an.

*9 Aehnliche kleine Gruppe von weissem Marmor in der Marcus-Bibliothek in Venedig. Zanetti: Statue di San Marco To. II. Tav. 8. Gerhard: Venus-Idole Taf. 5. No. 4. Auch hier kann der über die Köpfe der Hekate hervorragende Säulenschaft unmöglich für einen gemeinschaftlichen Modius angesehen werden.

Diese Bildwerke haben mit jenen Altären gemein, dass sich um die Aussen-Seite eines runden Kerns drei tanzende Frauen bewegen. Auch scheinen diese Frauen wenigstens zum Theil, wie dort, Chariten zu sein, wenn sie auch zum anderen Theil vielmehr für Nymphen, oder vielleicht sogar für Horen angesehen werden müssen. Für No. 5. würde die Beziehung auf Chariten durch die beigefügte Inschrift gesichert sein, wenn diese einen besseren Gewährsmann, als Boissard, für sich hätte. So ist es nur zu wahrscheinlich, dass No. 5. identisch mit No. 6. ist. Jedoch auch bei No. 4. hat die Annahme von Chariten zu Folge der Anwesenheit des Apollo wenigstens die grössere Wahrscheinlichkeit für sich; so wie umgekehrt bei No. 2. des Hundes wegen nur Nymphen vorausgesetzt werden können. Denn dieser passt weder in die Gesellschaft der Chariten, noch in die der Horen, verbindet sich aber mit den Nymphen, als Bewohnern von Flur und Hain, eben so wohl, als mit Pan und Dionysos[1]. Wesentlicher ist die Verschiedenheit des runden Kerns selbst, um welchen sich die tanzenden Frauen bewegen. Dass er ein Mal (bei No. 1.) nicht rund, sondern dreiseitig ist, ist von geringer Bedeutung. Das Eigenthümliche besteht vielmehr darin, dass er durch ein ganz verändertes Verhältniss des Durchmessers zu der Höhe den Charakter eines Altars fast ganz verloren, und weit mehr den eines Säulenschaftes angenommen hat. Auch sind diese Bildwerke mit Ausnahme von No. 6. so ausserordentlich klein, dass sie ganz ungeeignet sein würden, wirklich die Dienste von Altären zu leisten. Gar Nichts mehr aber hat jener Kern mit einem Altar gemein bei No. 7—9., wo er die Mitte von Hekate-Bildern einnimmt und dabei doch viel zu gross ist, als dass er, wie es allerdings an Hekate-Bildern[2] vorkommt, für einen gemeinschaftlichen Modius der drei Köpfe angesehen werden könnte. Auch finden wir dasselbe an einer namhaften Anzahl anderer Hekate-Bilder, an welchen die tanzenden Frauen ganz fehlen.

[1] Siehe Wieseler: Gött. Gelehrte Anz. 1852. S. 1482ff. Für die Verbindung mit Pan füge ich noch hinzu Adam: Ruins of Spalatro Pl. 54. = Cassas: Voyage pitt. de Dalmatie Pl. 60. = Collez. di tutte le ant. del Museo Nani No. 39.

[2] Dies findet z. B. offenbar Statt bei einer dreiköpfigen Hekate-Herme, welche in Kertsch gefunden ist und gegenwärtig in der Kaiserlichen Ermitage aufbewahrt wird.

1. Ehemals in Fauvel's Besitz. Montfaucon: Ant. Expl. To. I. Pl. 90. No. 3. Gerhard: Uned. Bildw. Taf. 307. No. 31—33. Die schlechte Abbildung lässt es allerdings nicht mit hinreichender Sicherheit erkennen, ob die drei Frauen-Gestalten, mit den Rücken gegen einander gewendet, ruhig stehen, oder tanzen. Im letzteren Falle würde die Gruppe gar nicht hierher, sondern in die eben betrachtete Reihe gehören. Die erstere Annahme aber scheint mir durch die Abbildung mehr begünstigt zu werden.

2. Ehemals in Peiresk's Besitz. Montfaucon: Ant. Expl. To. I. Pl. 90. No. 4. Gerhard: Uned. Bildw. Taf. 314. No. 7. 8.

3. Im Museum von Leyden, von Marmor, 0,76 hoch. Janssen: Grieksche en Romeinsche Beelden Taf. 2. No. 7. Archaeol. Zeitung 1843. Taf. 8. Gerhard: Venus-Idole Taf. 5. No. 3.

4. Im Berliner Museum, Marmor, etwas über einen Fuss hoch. Gerhard: Berlins antike Bildwerke S. 386. No. 49f. Unedirte Bildwerke Taf. 314. No. 9—11.

*5, Im Museum zu Catajo, Marmor, ungefähr 3 Palmen hoch. Cavedoni: Museo Estense S. 107. No. 1508. Gerhard: Venus-Idole Taf. 5. No. 1. 2.

6. Marmor, abgebildet bei Passeri: Lucernae To. III. Tab. 76. Jede der drei Gestalten hat einen Modius: allein ausserdem scheint dazwischen noch eine Säule hervorzuragen.

Wahrscheinlich gehören hierher auch noch folgende Hekate-Bilder:

7. Im Britischen Museum, Marmor, zwei Fuss hoch. Clarac: Musée de sculpt. Pl. 558^b. No. 1201^c. Was über die Köpfe hervorragt, ist fast ganz modern, doch scheint es kein Modius, sondern eine Säule gewesen zu sein.

*8. In Athen, im Besitz eines Griechen Dokos, von weissem Marmor, 0,26 hoch. Ordinäre Arbeit der römischen Zeit in archaisirendem Stile. Eine von mir gefertigte Zeichnung theile ich auf Taf. V. No. 1—3 mit. Die Köpfe sind nebst dem oberen Theil der Säule abgebrochen. Allein nach dem Durchmesser, den der Marmor da hat, wo die Köpfe abgebrochen sind, und nach der Aehnlichkeit zu urtheilen, den das Ganze mit No. 3. hat, muss man annehmen, dass auch hier ein Säulenschaft über die Köpfe hervorragte.

*9. Athen, Theseion No. 594., von weissem Marmor, 0,32 hoch. Fragmentirte Hekate, welche in allen Einzelheiten der vorhergehenden entspricht.

Ob das, was an zwei Bronzen, von denen die eine von Paciaudi[1] bekannt gemacht ist, die andere sich in Arolsen[2] befindet, über die Köpfe der Hekate hervorragt, auch als Säule, oder als gemeinschaftlicher Modius aufzufassen sei, muss ich unentschieden lassen. Allein auch an dem Hekate-Bilde einer bekannten attischen Münze[3], welches man nicht ohne Grund für

[1] Mon. Peloponn. To. II. S. 188. Guigniaut: Relig. de l'ant. Pl. 59. No. 326.

[2] Kunstblatt 1827. S. 350.

[3] Pellerin: Méd. de villes To. I. Pl. 22. No. 5. Mionnet: Descr. To. I. S. 131. No. 209. Gerhard: Unedirte Bildw. Taf. 301. No. 5. Minerven-Idole Taf. 4. No. 6.

eine Nachbildung der ἐπιπυργιδία des Alkamenes zu halten pflegt, scheint das, was über die Köpfe der Göttin hervorsteht, für einen gemeinschaftlichen Modius zu gross zu sein. Beachtet man nun, wie die Alten selbst von dem Apollon Ἀγυιεύς zu sprechen pflegen, wie sie ihn bald als κίων εἰς ὀξὺ λήγων ὡς ὀβελίσκος, bald als κωνοειδὴς κίων, als βωμὸς στρογγύλος oder Ἀπόλλων τετράγωνος bezeichnen[1], so dürfte es wohl als das Glaublichste erscheinen, dass dies bei beiden Reihen von Kunst-Werken der wahre Name für jenen säulenartigen Kern ist. Dem Strassen-Gott Apollon verband sich auf das Natürlichste die Strassen-Göttin Hekate; und gewiss konnte man einer jenem Gott geweihten Säule keinen passenderen Schmuck beifügen, als tanzende Chariten, Nymphen oder auch das Bild des Gottes selbst, wie er diesen Tanz mit den Tönen der Leier begleitet.

Von den drei Personen, welche in dem unteren Bilde des Albanischen Reliefs handelnd auftreten, kann der Name der in der Mitte befindlichen Haupt-Figur nach dem Gesagten keinem Zweifel unterliegen. Wenn sie von Gori für Hera, von Zoega und Platner für Himera, von Millin für die Priesterin des Apollon Ismenios gehalten wurde, so braucht darüber kein Wort mehr verloren zu werden.

Eben so sicher ist es, dass der hinter ihr stehende bärtige Mann Herakles ist[2]. Marini war der Erste, welcher ihn Amphitryon nannte, und ihm folgten dann Visconti, Heyne, Boettiger, Fea, Millin und Franz. Allein diese Deutung wird nur möglich, wenn man entweder mit Marini, Heyne, Boettiger, Fea und Franz das Bild in zwei verschiedene Scenen zerreisst, oder mit Millin die mittlere Figur für etwas Anderes, als Admata, erklärt. Beides ist, wie wir schon sahen, ganz unzulässig. Die Figur stellt, wie auch die übrigen Erklärer gesehen haben, offenbar den Herakles dar. Ihre äussere Erscheinung stimmt auf das Vollständigste mit der des Herakles im oberen Bilde überein. Marini sagt zwar: «*Mi è venuto un «tal sospetto, non solo per starsi egli vicino al Tripode, che si dice offerto ad Apollo da Anfitrione, «ma molto maggiormente per non avere alcuno degli attributi di Ercole, e per aver anzi la barba, i «capelli, e la fisonomia diversissima dall' Ercole nella superior parte rappresentato*». Allein, wer einer vorgefassten Meinung zu Liebe das Thatsächliche in dieser Weise in sein gerades Gegentheil verwandelt, verschliesst sich dadurch nur selbst den Weg zum Wahren. Es findet kein Unterschied zwischen beiden Bildern des Herakles Statt, ausser dass sein Gesicht in Folge der verschiedenen Situationen eine verschiedene Gemüths-Stimmung ausspricht. Uebrigens ist Gesicht, Bart- und Kopf-Haar gerade mit der vollständigsten Uebereinstimmung gebildet. Beide Male

[1] Becker: Charikles Th. II. S. 96. der zweiten Ausg.

[2] Auch diese Figur hat der Urheber des Albanischen Reliefs nicht selbstständig componirt, sondern nur ein auch sonst nicht seltenes Motiv der Stellung auf Herakles übertragen. Man findet es z. B. genau, wie hier, an einem Satyr des Lysikrates-Denkmals, ferner bei Millin: Peint. des vas. To. I. Pl. 14.; Gal. Myth. Pl. 172. No. 639.; Zoega: Bassiril. Tav. 43.; Clarac: Musée de sculpt. Pl. 112. No. 70.; Pl. 194. No. 281.; und mit geringeren oder grösseren Modificationen auf der Archemoros-Vase, ferner bei Dubois-Maissonneuve: Introduct. à l'ét. des vas. Pl. 20.; Millin: Gal. Myth. Pl. 144. No. 522.; Mus. Chiaram. To. I. Tav. 21.; Bouillon: Mus. des ant. To. III. Basrel. Pl. 22.; Mus. Borb. To. VI. Tav. 36. 40.; Gal. di Fir. Ser. V. Tav. 35. 53.; Campana: Opere in plastica Tav. 26. u. s. w.

schmückt ein gewundenes Band sein Haupt. Beide Male entbehrt er der gewöhnlichen charakteristischen Attribute und beide Male trägt er statt der ihm sonst eigenthümlichen Löwenhaut ein Stück Obergewand[1].

Die dritte Figur, eine Flügel-Frau, wurde von Montfaucon für Fortuna erklärt, von Gori für Nike oder Nemesis, von Corsini für Pallas, Themis, Nemesis oder Nike, von Heyne für Nike, Hora oder ein anderes personificirtes Abstract, von Zoega und Platner für Iris, von Müller für Hebe. Bestimmt als Nike, jedoch ohne Beweisführung, wurde sie bezeichnet von Barthelemy, Winckelmann, Marini, Fea, Millin, Preller, Guigniaut und Franz.

Die Namen Fortuna, Nemesis, Pallas, Themis und Hora bedürfen natürlich keiner Widerlegung. Aber auch der Name Iris ist sicher nicht der richtige. Allerdings finden wir diese Göttin schon bei Homer[2] geflügelt (χρυσόπτερος), eben so bei Aristophanes[3] und von den zwei uns erhaltenen Darstellungen, welche allein meines Wissens die Beziehung auf Iris durch Inschriften feststellen[4], zeigt sie wenigstens die eine mit Flügeln versehen. Allein überall, wo sie auftritt, ist ihr Charakter der einer Botin der Götter, namentlich des Zeus und der Hera. Nie finden wir die Vorstellung, dass sie als Opfer-Dienerin die σπονδή ministrire, durch Wort oder Bild ausgesprochen. Zwar hat man sich, um dies zu beweisen, auf eine Stelle bei Hesiod[5] und auf eine andere bei Ovid[6] berufen. Allein jene legt augenscheinlich den Ton einzig auf das Holen des Styx-Wassers von fern her, nicht auf das Einschenken desselben, und hält also den Begriff der Botin ungetrübt fest; und diese spricht gar nicht von einer σπονδή, sondern von einer *lustratio*, von einer Abwaschung, die nur darum von Iris verrichtet wird, weil sie auch übrigens als die der Hera eigenthümlich angehörende Dienerin gedacht wurde.

Dass die Alten zuweilen auch Hebe geflügelt gedacht haben, scheint zu Folge eines dem

[1] Bekanntlich pflegt Herakles in den ältesten Bildern in der Regel unter dem Löwenfell ein kurzes Untergewand zu tragen. Dies findet aber zuweilen auch noch in jüngeren Bildern Statt, so wie man ihn da auch sieht, wie er ausser dem Löwenfell ein reiches Obergewand oder das letztere allein trägt. Abgesehen von seinem Aufenthalt bei Omphale tritt er so namentlich bei der Apotheose, beim Opfer, beim Schmause, überhaupt da auf, wo er nicht im Begriff ist, eine seiner Heldenthaten zu verrichten, z. B. Tischbein: Engrav. To. II. Pl. 21. 22.; Laborde: Vases de Lamberg To. I. Pl. 75.; Millin: Peintures des vases To. II. Pl. 18.; Millingen: Peint. de div. coll. Pl. 51.; Vases de Coghill Pl. 11.; Micali: Storia Tav. 89.; Raoul-Rochette: Mon. inéd. Pl. 35. 41.; de Witte: Catal. de la coll. Beugnot S. 29. No. 30.; Desc. des vas. peints prov. des fouilles de l'Etrurie S. 23. No. 48.; Mon. Ined. pubbl. dall' Inst. arch. To. IV. Tav. 41.; Gerhard: Uned. Bild. Taf. 31.; Auserles. Vasenb. Taf. 116. 144.; Apul. Vasenb. Taf. 15.; Vases et Coupes Pl. 9.; Bull. dell' Inst. arch. 1831. S. 32.; Bull. Napol. Nuov. Ser. To. I. Tav. 6.; Archaeol. Anz. 1853. S. 401. und ein meines Wissens unedirtes Vasen-Gemälde im Museum von Parma; ferner Contucci: Mus. Kirch. To. I. Tab. 13.; Foggini: Mus. Capit. To. IV. Tav. 55.; Gall. di Firenze Ser. V. Tav. 52. Vergl. auch Plin.: Hist. Nat. XXXIV, 33.

[2] Il. VIII, 398. XI, 185. Hymn. in Cer. 315.

[3] Aves 1176ff.

[4] Die François-Vase und ein Gefäss, welches ehemals der Sammlung des Prinzen von Canino angehörte, abgebildet bei Inghirami: Gall. Om. Tav. 236. und Müller: Denkm. Th. I. No. 207. Auf dem Gefäss bei Gerhard: Auserles. Vasenb. Taf. 20. ist die Inschrift ΙΡΙΣ gewiss nur durch Beschädigung aus ΕΡΙΣ entstanden.

[5] Theog. 784f.

Ζεὺς δέ τε Ἶριν ἔπεμψε θεῶν μέγαν ὅρκον ἐνεῖκαι
τηλόθεν ἐν χρυσέῃ προχόῳ πολυώνυμον ὕδωρ,
ψυχρόν, u. s. w.

[6] Metam. IV, 479f.

«Laeta redit Juno, quam caelum intrare parantem»
«Roratis lustravit aquis Thaumantias Iris.»

Theokrit[1] beigelegten Verses nicht bezweifelt werden zu können, wenn sie sich auch in den sicheren Darstellungen ungeflügelt zeigt und die Bilder, welche sie mit dieser Zugabe versehen, mehr oder minder zweifelhaft sind[2]. Auch dass Einige der Alten glaubten, dass den Göttern der Nektar von Hebe eingeschenkt werde, muss zugestanden werden. Zwar unterliegt die bekannte Homerische Stelle[3] verschiedenen Zweifeln, allein eine unter Lukian's[4] Namen uns erhaltene Schrift sichert das Vorhandensein dieser Vorstellung wenigstens für eine späte Zeit. Dass jedoch die Künstler, welche uns auf Vasen, Reliefs u. s. w. so zahllose Bilder einer Flügel-Frau hinterlassen haben, welche Göttern oder Heroen die σπονδή ministrirt, dabei an die Nektar einschenkende Hebe gedacht haben, darauf weist bis jetzt noch nicht das geringste Anzeichen hin. Als ganz unmöglich aber ergiebt sich diese Annahme bei einiger Aufmerksamkeit für das Albanische Relief. Denn wenn hier Hebe gemeint wäre, so könnte das, was sie einschenkt, wie auch Müller wirklich annimmt, eben nur Nektar, der Trank der Unsterblichkeit, sein. Der Genuss aber eines solchen Trankes kann der Admata, die auch davon Gebrauch machen zu wollen scheint, da sie selbst eine Schaale in der Hand hat, unter keiner Bedingung zukommen, und wollte man annehmen, der Sinn des Bildes sei der, dass sie das, was sie von Hebe empfängt, einfach an Herakles weiter geben wolle, so würde sie mindenstens eine sehr überflüssige Rolle spielen. Allein es ist auch ganz undenkbar, dass dem Herakles ein Trank dieser Art schon auf Erden, wo sich Admata allein aufhalten kann, nicht im Olymp gereicht werde. Nach Allem, was wir von den Vorstellungen der Alten wissen, konnte dies nur im Olymp, in Gesellschaft der unsterblichen Götter geschehen. Und wie ungeschickt wäre endlich das, was Müller anzunehmen genöthigt ist, dass der Heros, obgleich er zum Empfang dieses Trankes der Unsterblichkeit mit seiner Olympischen Gattin schon zusammengekommen ist, doch nicht mit ihr vereint bleibt, sondern zunächst wieder getrennt wird und zwar nicht um neuer Heldenthaten willen, sondern um zunächst in bakchischer Gesellschaft die Freuden des Weins und der Liebe zu geniessen. Dies Alles ist von Müller gegen alle Wahrscheinlichkeit aus

[1] Brunck: Anal. To. I. S. 330.

.... Νεώτατά γ' ἔχειν παλινάγρετον
οὐκ ἔστι· πτέρυγας γὰρ ἐπωμαδίας φορεῖ·
χἄμμες βραδύτεροι τὰ ποτήμενα συλλαβεῖν.

[2] Dahin gehören namentlich die geschnittenen Steine und Marmor-Reliefs, welche eine Flügel-Frau darstellen, die einem Adler zu trinken reicht, und vor Allem ein Berliner Vasen-Gemälde bei Gerhard: Trinkschalen Taf. 6. Dass auf diesem Gemälde nicht Nike, wie man nach allen übrigen Analogieen erwarten sollte, sondern Hebe zu verstehen sei, gründet sich auf den einzigen von der Namens-Inschrift noch vorhandenen Buchstaben H. Es käme aber vor Allem darauf an, zu untersuchen, ob dieses H wirklich vollkommen deutlich, und nicht vielleicht statt dessen ein N vorhanden ist, da bekanntlich auf Vasen diese beiden Buchstaben häufig gar nicht zu unterscheiden sind. Ja selbst wenn das H vollkommen sicher wäre, so würde zu bedenken sein, dass gerade diese beiden Buchstaben von den Vasenmalern selbst unzählige Male mit einander verwechselt worden sind, und dass es sogar als End-Buchstabe des Namens Nike aufgefasst werden könnte. Denn wenn wir auch in den übrigen Inschriften dieser Vase statt des H nur E angewendet finden, so sind doch die Inschriften, in welchen beide orthographische Weisen zugleich vorkommen, häufig genug.

[3] Il. IV, 2f.

[4] Amores 14. Τοιοῦτος ἄρα Γανυμήδης ἐν οὐρανῷ Διῒ τὸ νέκταρ ἥδιον ἐγχεῖ· παρὰ μὲν γὰρ Ἥβης οὐκ ἂν ἐγὼ διακονουμένης ποτὸν ἐδεξάμην.

keinem anderen Grunde aufgestellt, als um den vermissten Begriff der Apotheose in das Albanische Relief einzuführen.

Welche Göttin die alten Künstler im Sinne gehabt haben, so oft sie eine die σπονδή ministrirende Flügel-Frau vorführten, ist deutlich, sobald man beachtet, dass alle Bildwerke, welche sich darüber durch Inschriften aussprechen, in dem Namen der Nike übereinstimmen. Es sind folgende fünf Vasen-Gemälde:

1. In England, in Privat-Besitz. Stackelberg: Gräber der Hellenen Taf. 18. Lenormant: Élite des mon. céram. To. I. Pl. 14. Panofka: Bilder antiken Lebens Taf. 13. No. 8.

2. Im Britischen Museum. Gerhard: Auserlesene Vasenb. Taf. 155.

*3. In der Vaticanischen Sammlung. Mus. Gregor. To. II. Tav. 63. Gerhard: Flügel-Gestalten Taf. 3. No. 3. und Auserles. Vasenb. Taf. 150. Creuzer: Deutsche Schriften Abth. I, 3, 1. Taf. 5. Panofka: Ueber die gr. Eigennamen mit Kalos Taf. 3. No. 6.

4. In der Jatta'schen Sammlung. Bulletino Napoletano To. III. Tav. 2. To. IV. Tav. 6. Archaeol. Zeit. 1846. Taf. 44. 45. 1848. Taf. 24. Mémoires des savans étrangers présentés à l'Academ. Impér. des sciences To. VII. Pl. 1. 2.

5. Im Besitz Hrn. Navarro's in Terranova. Annali dell' Inst. arch. To. VII. S. 40. Kramer: Ueber Stil und Herkunft der Thongefässe S. 170. Dass die Nike dieses Gemäldes die σπονδή ministrire, wird allerdings von keinem der beiden Berichterstatter ausdrücklich gesagt, doch muss man sie sich nach ihren Worten wie auf No. 2. denken.

Man wird also diese zur σπονδή einschenkende Frau überall, wo sie geflügelt ist, Nike zu nennen haben und sich davon auch nicht durch ein kurzes Untergewand[1] abschrecken lassen dürfen. Denn zu der Annahme, dass der Nike zuweilen auch dieses Gewand beigelegt worden sei, wurde ich schon früher durch einen von mir bekannt gemachten Candelaber-Fuss gedrängt[2] und gegenwärtig sehe ich diese Annahme durch einen ehemals in Vivenzio's[3] Sammlung befindlichen und allem Anschein nach antiken Cameo ausser Zweifel gesetzt.

Die Erklärer würden gar nicht bei Bildern dieser Art so vielfach nach anderen Namen gesucht haben, wenn nicht eine solche Handlung ganz ausserhalb des strengen Begriffs einer Sieges-Göttin zu liegen schiene, und selbst die Dichter jeder Spur einer solchen Erweiterung desselben entbehrten. Allein die bildenden und zeichnenden Künste haben auch so manches andere mythische Wesen ganz unabhängig von der Dichtkunst modificirt und umgebildet. Und wie geläufig ihnen gerade diese Auffassung der Nike als Opfer-Dienerin war, zeigen sie auch auf mannigfache andere Art.

[1] Tischbein: Engravings T. IV. Pl. 11. = Inghirami: Mon. Etr. To. VI, 1. Tav. L. = Lenormant: Élite de mon. céramogr. To. I. Pl. 72.

[2] Monum. ined. pubbl. dall' Inst. arch. To. IV. Tav. 42. Annali dell' Inst. arch. To. XIX. S. 283. Mit diesem Bild vergleiche man Lesinio: Sculture del Campo santo di Pisa Tav. 32.

[3] Gemme antiche Tav. 2. = Wieseler: Denkmäler Th. II. No. 699.

Auf einem Vasen-Gemälde[1] trägt die inschriftlich beglaubigte Nike als Dienerin zu einem Opfer die nöthigen Gegenstände herbei. Auf einem anderen[2] sehen wir die eben so gesicherte Göttin einen Dreifuss bekränzen und werden dadurch zugleich über den Sinn einer grossen Anzahl anderer Bilder derselben Art, die der Inschriften entbehren, aller Ungewissheit überhoben. Am häufigsten jedoch finden wir die Nike beim Stier-Opfer beschäftigt. Denn dass die Flügel-Frau, welche wir wiederholt einen wild widerstrebenden Stier führen sehen, Nike sei, ist gegenwärtig durch die Balustrade des Nike-Tempels[3] ausser allen Zweifel gesetzt, und da Nike bekanntlich nicht immer geflügelt gebildet wurde, so braucht man selbst dann, wenn die Frauen solcher Bilder der Flügel entbehren[4], nicht immer Priesterinnen vorauszusetzen. Auch dass die Alten unter der unzählige Male auf Marmor-Reliefs, Gemmen, Terracotten, Münzen u. s. w. wiederkehrenden Flügel-Frau, welche einen Opfer-Stier ersticht, indem sie auf ihn kniet, Nike verstanden haben, ist durch eine bekannte Stelle Tatian's[5] hinreichend gesichert, und man kann daher nicht füglich bezweifeln, dass auch jene Flügel-Frau, welche in einem Vasen-Gemälde[6] einen Opfer-Stier tränkend auftritt, auf dieselbe Göttin zu beziehen ist. Endlich gehört vielleicht selbst jene Flügel-Frau hierher, welche wir auf Münzen von Terina auf einer Hydria sitzen, oder sie an einem Brunnen mit Wasser füllen sehen. Es scheint Nike zu sein, die Wasser holt, um den Opfer-Stier zu tränken[7]. Dazu passen wenigstens auch die übrigen Attribute, die jener Flügel-Frau auf anderen Münzen derselben Stadt gegeben sind[8], und auf einer der Münzen von Terina[9] kommt bekanntlich Nike auch inschriftlich gesichert vor.

[1] Uhden: Abhandl. der Berl. Akad. 1810. S. 63. Millingen: Peint. des vas. de div. coll. Pl. 51. Laborde: Vases de Lamberg To. I. Pl. 23. Inghirami: Vasi fittili Tav. 17. Müller: Denkmäler Th. I. No. 10. Guigniaut: Relig. de l'ant. Pl. 94. No. 354. Archaeol. Zeit. 1845. Taf. 35.

[2] Musée Pourtalès-Gorgier Pl. 6. Lenormant: Élite de monum. céram. To. I. Pl. 91.

[3] Ross: Nike-Tempel Taf. 13. Auch sonst kommt diese Gruppe vor, z. B. auf einer Münze von Eumenia bei Fellows: Lycia Pl. 35. No. 12. und auf drei Vasen-Gemälden: 1) Hancarville: Antiq. étr., gr. et rom. To. II. Pl. 37. Inghirami: Vasi fittili Tav. 361. Agincourt: Samml. von Denkm. der Malerei Taf. 1. No. 2. Panofka: Bilder ant. Lebens Taf. 4. No. 10. Wieseler: Denkm. Th. II. No. 625. — 2) Passeri: Pict. Etr. To. I. Tab. 7. Hancarville: Ant. étr., gr. et rom. To. III. Pl. 36. Laborde: Vases de Lamberg To. I. Pl. 78. Inghirami: Vasi fittili Tav. 363. — 3) Dubois de Montpéreux: Voyage autour du Caucase, Atlas, Série IV. Pl. 15. No. 1. Aschik: Боспорское Царство To. III. No. 5. Stephani: Antiq. du Bosph. Cimm. Pl. 61. No. 8.

[4] Dahin gehört ein Relief in Florenz bei Wicar: Gal. de Florence To. IV. Pl. 28.; ein zweites im Vatican Barbault: Les plus beaux mon. To. II. Pl. 78. Montfaucon: Ant. Expl. To. I, 2. Pl. 164. Mus. Pio-Clem. To. V. Tav. 9. Agincourt: Sammlung. von Denkm. der Sculpt. Taf. 2. No. 23. Pistolesi: Il Vaticano descr. To. IV. Tav. 99. Guigniaut: Rel. de l'ant. Pl. 111. No. 468.; und ein Vasen-Gemälde der Vaticanischen Sammlung Gori: Mus. Etrusc. To. I. Tab. 163. Passeri: Pict. Etr. To. I. Tab. 5. und Pistolesi: Il Vaticano descritto To. III. Tav. 91. Vergleichen kann man auch Gerhard: Auserl. Vasenb. Taf. 242. 243.

[5] Adv. Graec. 54. S. 117. ed. Worth. γελῶ καὶ τὴν Μύρωνος ἐπιστήμην ποιήσαντος μόσχον, ἐπὶ δὲ αὐτοῦ Νίκην, ὅτι τὴν Ἀγήνορος ἁρπάσας θυγατέρα, μοιχείας καὶ ἀκρασίας βραβεῖον ἀπηνέγκατο. Vergleiche Jahn: Arch. Zeit. 1850. S. 207.

[6] Vases de Lucien Bonaparte Pl. 10. Inghirami: Vasi fittili Tav. 339. Gerhard: Auserl. Vasenb. Taf. 81.

[7] Carelli: Nummi Ital. Tab. 177—180. Was noch neuerdings zur Unterstützung der Meinung Avellino's, dass diese Flügel-Frau eine Sirene sei, im Bull. Napol. N. S. To. I. S. 19. 46. gesagt ist, macht diese Annahme nicht wahrscheinlicher.

[8] So hat Köhler: Gesamm. Schrift. Th. V. S. 176. auch einen Scarabaeus der Kaiserlichen Ermitage aufgefasst.

[9] Mionnet: Descr. To. I. S. 204. No. 994. Millingen: Coins Pl. 2. No. 2. Gerhard: Flügel-Gestalten Taf. 3. No. 6.

Wie die alten Künstler auf eine solche Erweiterung des Nike-Begriffs gekommen sind, ist hinreichend deutlich. Die Sieges-Feier, und also auch das damit verbundene Opfer, welches deren wesentlichsten Bestandtheil bildete, stand natürlich unter dem Schutz der Sieges-Göttin und diese war demnach in der höhern, idealen Welt gewissermaassen dasselbe, was die Keryken in der niederen Wirklichkeit. Da die Keryken aber nicht nur bei Sieges-, sondern auch bei Opfern jeder anderen Art Dienste leisteten, so konnte sich der Begriff der Nike, nachdem man sie einmal mit diesen verglichen hatte, leicht auch zu dem einer Besorgerin der Opfer überhaupt erweitern. Das der Nike verliehene Kerykeion[1] und jenes ihr so unzählige Male beigelegte οἰνοχοεῖν, welches ganz eigentlich Sache der Keryken war[2], bekunden am besten diesen Gedankengang. Sie ist also in allen diesen Bildern nichts Anderes, als eine Idealisirung des Keryx.

Soll nun der Sinn der auf dem Albanischen Relief dargestellten σπονδή näher bestimmt werden, so wird festzuhalten sein, dass nur an eine solche σπονδή gedacht werden kann, welche ihrer Natur nach in den Tempel des Apollon Ismenios in Theben gehört; bei welcher Herakles und Admata die natürlichen und nothwendigen Theilnehmer sind (und zwar die letztere, da sie die Mitte des Bildes einnimmt und dem Altar zunächst steht, als Hauptperson) und die endlich mit der dem Herakles gewährten endlichen Ruhe in unmittelbarem Zusammenhang steht. Nur innerhalb dieser Gränzen kann das Wahre liegen, und eben weil diese von allen bisher aufgestellten Erklärungen, wenn man von einer ganz flüchtigen und nicht einmal festgehaltenen Aeusserung Montfaucon's absieht, bald auf die eine, bald auf die andere Weise überschritten worden sind, kann keine derselben auf Gültigkeit Anspruch machen.

Gori, Corsini, Barthelemy und Winckelmann fanden in dem Bilde eine «*expiatio*» des Herakles, und verstanden darunter eine Entsündigung, eine κάθαρσις desselben[3]. Corsini bediente sich noch ausserdem des Ausdrucks «*lustratio*» und suchte mit besonderer Ausführlichkeit die Gültigkeit dieser Auffassung nachzuweisen. Sie wurde aber schon von Marini, und später noch nachdrücklicher von Zoega mit der Bemerkung zurückgewiesen, dass Herakles an seinem Lebens-Ende einer solchen allgemeinen Entsündigung gar nicht bedurfte. Für die Thaten, für welche sie nach antiker Anschauung nöthig war, hatte er sie unmittelbar nach diesen Thaten erhalten. An seinem Lebens-Ende drückte ihn keine Schuld, und noch weniger wäre zu begreifen, wie gerade Admata dazu käme, einen solchen καθαρμός zu vermitteln.

[1] So die inschriftlich gesicherte Nike auf dem S. 257. unter No. 3. angeführten Vasen-Gemälde, und zahlreiche Bilder, wo der Name nicht beigeschrieben ist, z. B. das Vasen-Gemälde bei Tischbein: Engravings To. IV. Pl. 11. = Lenormant: Élite ceramogr. To. I. Pl. 72.; ein anderes bei Tischbein: Engravings To. I. Pl. 3.; ein drittes bei Politi: Illust. d'un vaso fittile 1828. = Duc de Luynes: Descr. de queiq. vas. Pl. 26. = Annal. dell' Inst. Arch. To. V. Tav. agg. B. = Gerhard: Uned. Bildw. Taf. 58. = Welcker: Denkmäler Th. III. Taf. 8.; ein viertes bei Lenormant: Élite céramogr. To. III. Pl. 87a.; ein fünftes, welches in Nola gefunden ist und gegenwärtig der Kaiserlichen Ermitage angehört; die eben angeführten Münzen von Terina u. s. w.

[2] C. Fr. Hermann: Gottesdienstl. Alterth. § 36, 9–11.

[3] Winckelmann bedient sich zwar im Deutschen des Ausdrucks: «*Aussöhnung*». Aus seinem italienischen Ausdruck: «*espiazione*» aber und aus Allem, was er sonst sagt, ergiebt sich, dass er darunter nichts Anderes versteht, als Corsini.

Die Erklärungen von Marini, Heyne (dem Boettiger und Franz gefolgt sind) und Fea haben mit einander gemein, dass sie das Bild in zwei Scenen trennen, von denen die eine die Weihung des Dreifusses durch Amphitryon darstellen soll, sie unterscheiden sich aber durch die verschiedene Deutung der anderen Scene. Marini meinte, Admata bringe ein Dankopfer dar für den ihr von Herakles glücklich überbrachten Gürtel der Amazonen-Königin. Nach Heyne, Boettiger und Franz soll sie dem Herakles in Argos die ersten göttlichen oder heroischen Ehren erweisen. Fea endlich behauptete, sie bringe der Hera ein Dankopfer dafür dar, dass diese dem Herakles die Hebe zur Frau gegeben habe. Widerlegt sind alle diese Deutungen schon durch die einfache Bemerkung, dass das Bild nicht zwei, sondern nur eine Scene enthalten und also der bärtige Mann nicht Amphitryon, sondern nur Herakles sein kann. Es kommt aber noch dazu, dass bei Marini's Deutung gar kein Zusammenhang zwischen dem unteren und dem oberen Bilde Statt findet. Bei Heyne's Erklärung sieht man nicht ein, wie Admata, die Priesterin der Hera und Tochter des ärgsten Feindes des Herakles, dazu kommt, ihm zuerst Ehren dieser Art zu erweisen, und noch dazu nicht in einem Heiligthum des Herakles, sondern in einem Tempel der Hera, an welchem Herakles nie Theil gehabt hat. Auch hätte der Künstler dann doch wohl gerade die Hauptsache, dass das Opfer dem Herakles gilt, nicht ganz unangedeutet lassen können. Gegen die Erklärung Fea's endlich ist noch einzuwenden, dass auch das von ihm vorausgesetzte Dankopfer am allerwenigsten der Admata zukommt, und dass in einem solchen Zusammenhang das obere Bild, welches den Herakles nicht in Gesellschaft der Hebe, sondern in der von Maenaden und Satyrn zeigt, ganz sinnlos sein würde.

Von der Erklärung Zoega's (dem Hr. Welcker und Platner gefolgt sind), so wie von denen Millin's und Müller's ist schon gesprochen. Letzterem hat sich Guigniaut angeschlossen. Nur nennt er die Flügel-Frau nicht Hebe, sondern Nike, was an sich richtiger, aber, wenn man im Uebrigen Müller's Erklärung annimmt, nur noch verkehrter ist, da dadurch ihr innerer Zusammenhang ganz zerrissen wird.

Preller meinte, Herakles opfere mit Admata dem Apollo Ismenios[1] in dessen Heiligthum in Theben die χαριστήρια für seinen ersten Sieg. Allein dabei sieht man nicht ein, wie der Apollon Ismenios zu einem Dank dieser Art kommt; was die Admata, die Tochter des ärgsten Feindes des Herakles und Priesterin der erzürnten Hera, die an dem Thebanischen Heiligthum Nichts zu thun hat, bei einer solchen Feier will; wie Herakles bei seinem ersten Siege schon ein bärtiger Mann sein kann; und endlich findet unter dieser Voraussetzung zwischen dem unteren und oberen Bild kein innerer Zusammenhang Statt.

Wenn endlich Hr. Rathgeber von dem Bilde sagt: «*zur Feier der Mysterien der Demeter werden die opfernde Priesterin und Herakles von Nike eingeladen*», so genügt es, dies angeführt zu haben.

Der wahre Gedanke des unteren Bildes ist allein von Montfaucon, wenn auch nur

[1] Wenn er vom Tempel des «*Apollo Daphnephorus*» spricht, so ist dies offenbar nur ein Versehen.

unwillkührlich, angedeutet worden: «*Le nom de Junon l'Argolique fait seulement juger que cette «libation ou ce sacrifice se fait à Junon l'Argolique pour la rendre propice à Hercule, ou pour «l'expiation de ce heros*». Mit den gesperrten Worten hat er, ohne es zu wissen, im Wesentlichen das Richtige getroffen [1]. Das Alterthum dachte bekanntlich schon in ganz alter Zeit die Kämpfe und Leiden, welche Herakles im diesseitigen Leben zu überstehen hatte, als eine Folge des Hasses der Hera [2]. Darum konnte er auch nicht eher, und nicht anders zu der ihm als Lohn dafür bestimmten Ruhe und den damit verbundenen Genüssen kommen, als nachdem der Zorn dieser Göttin besänftigt war, und die Schriftsteller pflegen, wenn sie das beneidenswerthe Glück des Herakles nach Beendigung seines Erden-Lebens erwähnen, besonders hervorzuheben, dass ihm selbst Hera nicht mehr feindlich gesinnt sei [3]. Ja man erzählte sich eine bestimmte alterthümliche Form, in welcher diese Aussöhnung vor sich gegangen sein sollte [4], und ich zweifle nicht, dass sich auf eben diese Sage ein etruskischer Spiegel bezieht, auf dem man bisher die Geburt des Herakles dargestellt zu sehen glaubte [5]. In etwas modificirter Gestalt kehrt sie auch auf einem anderen Spiegel wieder, den man mit Unrecht auf eine andere bekannte Sage bezogen hat, nach welcher Herakles als kleines Kind von der Hera gesäugt sein sollte [6]. Denn das Bild stellt den Heros entschieden nicht als Kind, sondern als Erwachsenen dar, wie nicht nur seine Grösse und Haltung, sondern auch die Löwenhaut auf seinen Schultern zeigt. Wenn er unbärtig ist, so ist dies nur Folge der bekannten etruskischen Vorliebe. Ganz unabhängig von dieser Form finden wir die Versöhnung der Hera und des Herakles auf einem dritten Spiegel dargestellt, der dem Museum Kircherianum angehört [7], und auch eine Gruppe an der kolossalsten aller gemalten Vasen im Neapler Museum [8] scheint so gemeint zu sein.

Hiernach ist es einleuchtend, dass ein Künstler, welcher die Ruhe des Herakles als eine endliche, die damit verbundenen Freuden und Genüsse als nie wieder durch neue Leiden und Drangsale gestört darstellen wollte, dies nicht anders konnte, als indem er den Be-

[1] Einer ähnlichen Rede-Wendung bedient sich auch Guigniaut, indem er das Ganze als «*réconciliation et «apothéose d'Hercule*» bezeichnet. Da er aber unmittelbar darauf Müller's Erklärung des unteren Bildes nachspricht, so hat der Ausdruck «*réconciliation*» in seinem Munde keinen Sinn.

[2] Hom. Il. XVIII, 119.

Ἀλλά ἑ Μοῖρ' ἐδάμασσε καὶ ἀργαλέος χόλος Ἥρης.

[3] Apollodor: II, 7, 7, 15. Ovid: Trist. III, 5, 42. Propertius: V, 9, 71. ed. Lachm. Martial: IX, 65, 13. Lactantius: Narr. fab. IX, 4.

[4] Diod.: IV, 39. Προσθετέον δ' ἡμῖν τοῖς εἰρημένοις, ὅτι μετὰ τὴν ἀποθέωσιν αὐτοῦ Ζεὺς Ἥραν μὲν ἔπεισεν υἱοποιήσασθαι τὸν Ἡρακλέα, καὶ τὸ λοιπὸν εἰς τὸν ἅπαντα χρόνον μητρὸς εὔνοιαν παρέχεσθαι· τὴν δὲ τέκνωσιν αὐτοῦ γενέσθαι φασὶ τοιαύτην. Τὴν Ἥραν ἀναβᾶσαν ἐπὶ τὴν κλίνην, καὶ τὸν Ἡρακλέα προςλαβομένην πρὸς τὸ σῶμα, διὰ τῶν ἐνδυμάτων ἀφεῖναι πρὸς τὴν γῆν, μιμουμένην τὴν ἀληθινὴν γένεσιν, ὅπερ μέχρι τοῦ νῦν ποιεῖν τοὺς βαρβάρους, ὅταν θετὸν υἱὸν ποιεῖσθαι βούλωνται. Diese Sage scheint auch Aristides: Ἡρακλῆς S. 35. ed. Jebb. S. 61. ed. Dind. im Sinne gehabt zu haben.

[5] Biancani: De pateris Tab. 28. Caylus: Rec. d'ant. To. VI. Pl. 32. Gerhard: Etrusk. Spiegel Taf. 125.

[6] Biancani: De pateris Tab. 10. Gerhard: Etruskische Spiegel Taf. 126.

[7] Mus. Kircher. To. I. Tab. 13. Lanzi: Saggio di lingua etr. To. II. S. 199. Tav. 6, 3. Millin: Gal. Myth. Pl. 119. No. 463. Guigniaut: Rel. de l'ant. Pl. 187. No. 680. Gerhard: Etrusk. Spiegel Taf. 147. Gottheit. der Etr. Taf. 1. No. 3. Agathodaemon Taf. 4. No. 1. Ann. dell' Inst. arch. To. XIX. Tav. agg. T. Jahn: Ficoron. Cista S. 58.

[8] Monum. pubbl. dall' Inst. arch. To. II. Tav. 31.

schauer zugleich überzeugte, dass die Aussöhnung des Herakles mit Hera vorausgegangen sei. Ohne diese war eine solche Ruhe nicht möglich. Wie man sich aber überhaupt die Form dieser Aussöhnung verschieden dachte, so finden wir auch hier eine Auffassung derselben, die sonst nicht weiter nachzuweisen ist. Der Urheber des Albanischen Reliefs hat die gewöhnlichste Weise, in welcher zwei streitende Parteien Friede und Eintracht herzustellen pflegten, die σπονδή, zu Grunde gelegt; eine Form, die so allgemein gebräuchlich war, dass sich Redensarten wie σπένδεσθαι τὸ νεῖκος[1], τὴν εἰρήνην[2], τὴν διαφοράν[3] bilden und die Eleer in Bezug auf den während der Olympischen Spiele üblichen Gottesfrieden von Pindar[4] κάρυκες ὡρᾶν, σπονδοφόροι Κρονίδα Ζηνὸς Ἀλεῖοι genannt werden konnten.

Für eine σπονδή dieser Art konnte sich nur ein neutrales Gebiet eignen, nicht der Tempel der Argivischen Hera, die selbst Partei bei dem Streite war. Dachte man einmal die Aussöhnung noch auf Erden vor sich gegangen, so gab es kaum einen passenderen Ort, als das Heiligthum des Ismenischen Apollo in Theben. Als mantischer Gott, und dies war bekanntlich auch der Ismenische[5], war Apollo der Verkünder dessen, was recht ist; seine Sprüche waren θέμιστες[6]. Von ihm war dem Herakles beim Beginn seiner Laufbahn verkündet worden, dass er wegen Ungunst der Hera im Dienste des Eurystheus zwölf Jahre lang dessen Befehle zu vollziehen habe, dass ihm jedoch als Lohn dafür die Unsterblichkeit zu Theil werden solle[7]. Ihm kam es daher auch vor allen Anderen zu, dafür zu sorgen, dass dem Herakles, nachdem er seinem Befehl gehorsam gewesen war, das als θέμις Bezeichnete zu Theil, und das einzige Hinderniss, die Feindschaft der Hera, beseitigt würde. Und überdies hatte sich Herakles schon als Knabe, indem er das Amt des δαφνηφόρος verwaltete, unter den besonderen Schutz eben dieses Gottes gestellt. Darum wählte der Künstler dessen Heiligthum als Ort der Handlung.

Bei einer solchen Aussöhnung war natürlich die Hera die Hauptperson und so konnte auch ihre Stellvertreterin, die Admata, nur die Mitte des Bildes einnehmen. Dass der Künstler nicht, wie die übrigen, die Hera selbst, sondern die Admata in sein Bild aufgenommen hat, ist dadurch veranlasst, dass er allein dieser Aussöhnung die Form eines religiösen Actes gegeben hat. Dadurch wurde es, wenn auch nicht schlechthin nothwendig, doch vollkommen gerechtfertigt, dass die Hera durch ihre Priesterin vertreten wurde, da nach antiker Anschauung der Priester in Function den Gott selbst vertrat[8]. Eine andere Priesterin, als die Admata aber konnte

[1] Eurip.: Med. 1139.
δι' ὤτων δ' εὐθὺς ἦν πολὺς λόγος
σὲ καὶ πόσιν σὸν νεῖκος ἐσπεῖσθαι τὸ πρίν.

[2] Herod.: VII, 148. Ἑτοῖμοί εἰσι Ἀργεῖοι ποιέειν ταῦτα, τριήκοντα ἔτεα εἰρήνην σπεισάμενοι Λακεδαιμονίοισι, καὶ ἡγεόμενοι κατὰ τὸ ἥμισυ πάσης τῆς συμμαχίης.

[3] Diodor: XIII, 23. Καλὸν, ὦ ἄνδρες Συρακούσιοι, κατάρξασθαι φιλίας, καὶ τῷ τῶν ἠτυχηκότων ἐλέῳ σπείσασθαι τὴν διαφοράν.

[4] Isthm. II, 23.

[5] Maximus Tyrius: Dissertat. 25. 26.

[6] Müller: Dorer Th. I. S. 341. der 2. Ausg.

[7] Apollodor: II, 4, 12. Diodor: IV, 10.

[8] C. Fr. Hermann: Gottesdienstl. Alterth. § 33, 20—22.

darum nicht gewählt werden, weil gerade diese zur Zeit des Herakles jenes Amt verwaltet haben sollte. Doch ist es nicht unmöglich, dass sich der Künstler dabei noch überdies auf eine bestimmte Local-Sage stützte, deren Entstehung sich leicht denken liesse. Es kann nämlich kaum einem Zweifel unterliegen, dass Admata, wie dies bei den meisten Heroinnen der Fall ist, welchen die Sage das Amt von Priesterinnen beilegte, ursprünglich nichts Anderes war, als ein Praedicat der Göttin, deren Priesterin sie nach späterer Sage gewesen sein sollte. Dieses Praedicat war offenbar in dem Hera-Cultus zu Samos[1] und Argos gebräuchlich und entsprach ganz dem schon oben[2] kurz angedeuteten Begriff der Hera. Gewiss behauptete auch die bekannte Sage, nach welcher Herakles den Gürtel der Amazonen-Königin für die Admata geholt haben sollte[3], ursprünglich, dass er ihn der Ἥρα Ἀδμάτα gebracht habe. Denn durch Hera sind die Zwölf-Kämpfe des Herakles veranlasst, und der Gürtel einer Amazone kommt gerade vorzugsweise einer Ἥρα Ἀδμάτα zu. Erst als man angefangen hatte, dieses Praedicat von der Göttin loszulösen und als besondere Person zu denken, wird die gewöhnliche Form der Sage entstanden sein. Eben so aber mochte man sich in Argos ursprünglich erzählt haben, dass sich Ἥρα Ἀδμάτα mit Herakles ausgesöhnt habe, und daraus konnte sich dann leicht in gleicher Weise die Sage gebildet haben, dass Admata bei dieser Aussöhnung die Stelle der Hera vertreten habe.

Fassen wir nun kurz zusammen, was für den Standpunkt des Künstlers besonders charakteristisch ist, so lässt sich offenbar weit mehr zu seinem Nachtheile, als zu seinem Lobe sagen. Handfertigkeit im Zeichnen und Modelliren kann ihm nicht abgesprochen werden. Auch enthält das Ganze, wenn man seinen besonderen Zweck berücksichtigt, einen geschlossenen und abgerundeten Gedanken. Die beiden Haupt-Momente desselben, die bakchische Ruhe des Herakles und die dazu nöthige Aussöhnung mit Hera, sind in angemessener Weise als Hauptsache hingestellt, während die weniger wichtige Aufzählung aller einzelnen Thaten erst von dem aufmerksamer suchenden Blick gefunden wird. In dem unteren Bilde unterliegt weder die Wahl der Gegenstände, noch deren räumliche Anordnung einem Tadel. Die Hauptperson ist ohne Gewaltsamkeit in die Mitte gebracht, und die zwischen den drei handelnden Personen vorhandenen Lücken sind in natürlicher und ungezwungener Weise durch den Dreifuss und den Altar gefüllt. Dasselbe muss man von dem oberen Bilde in Betreff des auf dem Marmor-Gefäss fehlenden Satyrs einräumen, wenn dieser von dem Urheber des Reliefs selbst herrühren sollte. Zweideutiger ist schon die mikrotechnische Weise der ganzen Anlage. Schlechthin zu tadeln aber ist jener Mangel alles feineren Gefühls, welcher sich im Durchbilden der Einzelheiten aller Figuren, namentlich der Gesichter, kund giebt. Und noch stärker tritt die ausserordentliche Geistes-Armuth des Künstlers darin hervor, dass er fast nur fremdes Eigenthum zusammengetragen und diese den verschiedensten Zeiten und Orten entlehnten Brocken nicht einmal in geschickter Weise mit

[1] Athen. XV, 672.
[2] Siehe S. 121.
[3] Apollod.: II, 5, 9. Tzetzes zu Lykophron 1327.

einander zu verschmelzen verstanden hat. Als ganz eigenes Product scheint er nur das Scholion an dem Dreifuss in Anspruch nehmen zu können. Bei seinen Plünderungen fremden Eigenthums aber hat er ganz verschiedene Stile und Dialekte neben einander gestellt; Inschriften verbunden, die einander widersprechen, und Dinge mit herübergenommen, die gar nicht zur Sache gehören. Auch sind die Inschriften, wenigstens zum Theil, mit einer ähnlichen Flüchtigkeit eingegraben, wie man sie in der Behandlung der Einzelheiten der Figuren bemerkt. Zwar der senkrechte Strich in Φ statt O in Z. 4. der Dreifuss-Inschrift kann auch nur eine spätere Verletzung sein. Allein offenbar von dem Urheber des Reliefs selbst herrührende Versehen sind in derselben Inschrift Z. 8. der überflüssige senkrechte Strich I; in den Hexametern V. 15. MENENEN statt MENEN; in der grossen prosaischen Inschrift Z. 15. der überflüssige senkrechte Strich I; Z. 16. Ω statt O; Z. 29. Σ statt Ξ; Z. 59. das Ueberspringen des Wortes Τυνδάρεω; Z. 65. das überflüssige Wort KAI; Z. 80. das Weglassen des Buchstaben E und Z. 92. des Buchstaben I; Z. 101. die überflüssigen Buchstaben ΦΟΝΕΥΣΑΣΛΛ; Z. 104—106. der ganze Satz: ΤΟΥΤΩ—ΕΦΟΝΕΥΣΕ, der aus Z. 78—80. wiederholt ist; endlich Z. 128. das Ueberspringen der Worte: υἱωνὸν τόν. Hiervon hat der Verfertiger der Tafel den Z. 101. gemachten Fehler, nachdem er begangen war, nothwendig bemerkt. Denn nur so erklärt es sich, wesshalb er mitten in dem Worte ἄλλας inne gehalten hat. Auch das arge Versehen Z. 104—106. scheint er, nachdem es zu spät war, bemerkt zu haben, da er den Z. 80. sich an diese Worte anschliessenden Zusatz weggelassen hat. Dennoch hat er weder diese, noch die übrigen Fehler verbessert, da eine Rasur dem Anblick des Ganzen geschadet haben würde, und er darauf rechnete, dass doch nur Wenige ihren Augen die Zumuthung machen würden, diese Inschriften wirklich durchzulesen.

Zum Schlusse gebe ich die grosse prosaische Inschrift nach meiner Abschrift, indem ich alle Abweichungen der Abschriften von Vettori, Tollius, Spon und Bianchini in den Noten hinzufüge; die der Abschriften von Allacci und Barthelemy, so weit diese bekannt sind; von Marini's Abschrift aber nur diejenigen, von denen er ausdrücklich behauptet, sie im Original gesehen zu haben. Aus meinem Schweigen hat man überall auf Uebereinstimmung mit meiner Abschrift zu schliessen. Ueberdies gebe ich da, wo es von Wichtigkeit ist, an, mit welchem Grad von Sicherheit der einzelne Buchstabe erkannt werden kann. Im Allgemeinen bemerke ich, dass sehr häufig N und H, A und Δ, mehrmals auch Σ, E und Ξ, B und E, O und Ω, gar nicht mit Hülfe der Augen, sondern nur durch einen auf dem Zusammenhang des Ganzen fussenden Schluss von einander unterschieden werden können. Die Abschrift Vettori's nach Gori bezeichne ich mit Vett^1., die nach Spengel mit Vett^2.

Erster Pilaster.

ΗΡΑΚΛΕΟΥΣ
ΗΡΑΚΛΕΟΥΣ ΠΡΑΞΕΙΣ
·ΡΑΚΛΗΣ·ΝΝ·ΑΓΕΝΟΜΕΝΟΣ
. . . . ΝΟΝΕΙΛΕΤΑΝ
. . ΛΙΝΕΡΓΙ . . . . . . ΕΥΣΑΣΤΟΝ
·ΑΣΙΛΕΑΚΑΙ . . . . ΑΝΕΠΙ
·ΟΥΠΕΔ . . . . Α . .
. . ΑΞ . . . . ΚΑΙΕΙΣΛΥ
·ΙΑΝ . . . . ΥΣΑΤΟΠΟΤΟΜ
Ο . . . . ΚΑΙΜ . .
. . . . ΣΕΠΟΙΗ
. . . . ΛΙΝΠΟΛ·

1. Tollius und Spon übergehen diese Zeile.

2. Spon Ω statt ΟΥ

3. Vett., Toll., Spon und Bianch. füllen die erste Lücke mit Η, die zweite mit Ε aus. An der zehnten und eilften Stelle hat Vett. ΗΒ, Toll., Spon und Bianch. ΝΕ

4. Vett., Toll. Spon und Bianch. am Anfang: ΜΝΥΑΝΟΡΧΟΜΕ

5. Vett., Toll. und Spon bieten die erste Lücke mit ΠΟ, Bianch. mit ΠΑ; die zweite Alle mit ΝΟΝΦΟΝ ausgefüllt.

6. Am Anfang haben Alle Β, nach ΚΑΙ hat Vett. ΤΑΝ. . . . ΑΝΕΠΙ; Toll., Spon und Bianch. ΤΑΝΛΙΜΝΑΝΕΠΙ

7. Vett. ΤΟΥΠΕΔΙΟΥΕΘΗΚΕΑΥΤΟΥΣΑΠΟ; Toll. ΤΟΥΠΕΔΙΟΥ. . . . ΑΥΤΟΙ-ΣΑΠΟ; Spon ΤΟΥΠΕΔΙΟΥΕΣΧΗΣΕΝΑΥΤΟΙΣΑΠΟ; ebenso Bianch., jedoch Γ statt des zweiten Τ

8. Vett. und Bianch., wie ich; jedoch am Anfang jener: ΣΦΑΞΑΣ, dieser: ΦΡΑΞΑΣ; All. und Toll. ΦΡΑΞΑΣΕΤΑΤΑΜΩΝΚΑΙΕΙΣΛΥ; ebenso Spon, jedoch ΕΙΤΑ statt ΕΤΑ

9. Vett. ΔΙΑΝΕΣΤΡΑΤΕΥΣ etc.; ebenso Toll., jedoch hat er als letzten Buchstaben der ganzen Zeile Ν statt Μ; Spon: ΔΙΑΝΕΣΤΡΑΤΕΥΣΑΤΟΟΜ; Bianch. wie ich, jedoch am Anfang: ΔΙΑΝΕ

10. Vett. ΦΑΛΑΝΤΑΝΙΑΡΔΑΝΟΥΚΑΙΜΑΙ; Toll. ΦΟΛΑ . . . . . ΚΑΙΜΑ; Spon ΦΑΛΗΤΕΣΥΝΔΙΕΤΡΙΨΕΚΑΙΠΛΕΙΟ; Bianch. ΦΟΛ. . . . ΙΟΥΚΑΙΔΑ

11. Vett. ΟΝΟΣ. . . . ΥΠΑΚΟΥΣ etc.; Toll. ΟΝΟΣ. . . . . ΟΥΣ etc.; Spon ΝΑΣΑ-ΠΑΥΤΗΥΙΟΥΣ etc.; Bianch. ΑΣΑ. . . . ΙΟΥΣ etc.

12. Vett. ΣΕΝΚΑΙΕΝΕΠΥΡΙΣΕΠΟΛΙΝΠΟΛΥ; Toll. ΣΕ. . . . . ΠΟΛΙΝ; Spon ΣΕΚΑΙΓΕΕΚΤΙΣΕΠΟΛΙΝ; Bianch. ΣΗΝΚ. . . . ΠΟΛΙΝΠΟΜ

. ΑΜ . . . . ΠΙΣΤΑΣΑ
. . . .
. . . . ΑΣΙΠΟΛΙ
. . . . ΤΕΩΣΚΑΙ
. . . . ΑΚΛΗΣΥΠΟΛΛ
. ΜΕΔΟΝΤΟΣ . . ΣΑΡΓΟΣΑΠΕΛΥ
. . . . ΕΝΤΙΡΥΝΘΙΤ .
ΜΕΝ . . . . ΥΛΛΙΟΥΜΕΤΑ
. ΕΛΑ . . . . . ΤΕΚΑΙΠΗ
ΛΕΩΣ . . . ΟΙΚΛΕΟΣΕΠΙ

13. Vett. ΦΑΜΟΥ....ΜΕΤΑΣΤΑΣΑ; Toll. hat nur das Ende: ΣΤΑΣΑΝ; Spon hat nur das Ende: ΜΕΤΑΣΤΑΣΑΣ; Bianch. ΣΑΜΟ.....ΣΤΑΣΑ

14. Vett[1]. ΣΛΑΟΜΕΔΟΝΤΑ.....ΕΒΟΑΘΟ; Vett[2]. ΛΑΟΜΕΔΟΝΤΙ....; Toll. hat nur ΕΒΟΑΘΟΝ, was auch All. hat; Spon ΛΑΟΜΕΔΟΝΤΑΕΒΟΑΤΟ; Bianch. ΣΛΑΟΜΕΔΟΝΤΑ...ΕΒΟΑΤΟ

15. Ueber den Strich zwischen Σ und Π siehe Zeile 8. der Inschrift am Dreifuss, meine Tit. Graec. Part. III. S. 10. und Antiq. du Bosph. Cimm. Inscr. No. 5. und 16. Vett. ΗΣΕΤ.....ΑΣΙΛ...ΠΟΛΙ; Toll. hat nur den Anfang ΗΣΕ; Spon überspringt diese Zeile; Bianch. ΗΣΕΟΥ....Σ.ΑΣ.ΠΟΛ

16. Vett[1]. ΟΡΚΟΜΕΝ.....ΚΗΤΕΩΣΚΑΙ; Vett[2]. Ο.......ΗΤΕΩΣΚΑΙ; Toll. hat nur das Ende: ΚΗΤΕΩΣΚΑΙ; Spon überspringt diese Zeile; Bianch. ΟΡΚΟΜΕΝ..... ΕΤΕΩΣΚΑΙ

17. Vett. in der Lücke ΑΠΕ.....ΗΡΑ und am Ende Α statt Λ; ebenso Toll., jedoch ohne die drei Buchstaben ΑΠΕ; Spon ΗΡΑΚΛΗΣΥΠΟ; Bianch. ΑΠΕ......ΗΡΑΚΗΣΥ-ΠΟΛΑ

18. Nach dem Υ, welches so wie die vorhergehenden Buchstaben ganz sicher ist, ist für weitere Buchstaben schlechthin kein Platz mehr. Vett. und Toll. am Anfang Ο, in der zweiten Lücke ΕΙ, am Ende ΑΠΗΛΘΩΝ; Vett[2]. ΑΠ....; Spon ΛΑΟΜΕΔΟΝΤΟΣΕΙΣΑΡΓΟΣ; Bianch. ΜΕΔΟΝΤΟΣΕΙΣΑΡΓΟΣΑΠΕΠΘ

19. Vett. ...ΣΑΜΕΝΟΣΔΕΝΤΙΡΥΝΘΙΤΕ; Toll. ..ΙΣΚΑΙ.....ΕΝΤΙΡΥΝΘΙΤΕ; Spon. ΑΠΕΛΥΘΗ...ΕΝΤΙΡΥΝΘΙΤΕ; Bianch. ΙΔΟΜΕΝΟΣΜΕΝΤΡΥΝΘΙΑΗ

20. Vett., Toll. und Spon in der Lücke: ΟΣΕΝ; Bianch. ΙΜΕΝΟΣ.ΝΥΑ etc.

21. Vett., Toll., Spon und Bianch. ΤΕΛΑΜΩΝΟΣΤΕ etc.; Toll. fügt noch ausserdem am Ende Λ hinzu.

22. Vett. hat Ο statt Ω und übergeht das erste Ο nach der Lücke; Toll. ΕΩΣ..... ΟΙΚΑΣΟΣΕΠΙ; Spon ΛΕΩΣ.....ΕΠΙ; Bianch. ΛΕΩΣ.....ΙΚΑΣΟΣΕΝΙ

```
. ΡΟΙΑΝΣΤΡΑΤΕΥΣΑΜΕ
ΝΟΣ . . . . ΝΤΑΝΠΟΛΙΝ
. ΑΟ . . . . . . . ΚΑΙΤΟΥΣΥΙ
. ΥΣ . . . . . . . . . . ΊΛΑΝ
. . . . . . . . . . . . . . ΝΤΕ
. . . . . . . . . . . . . ΝΤΑΝ
. . . . . . . ΑΔ . . ΦΑΝΕΣ
. . . . . . . . . . . . . . . . . ΕΤΟ
. . . . . . . . . . . . . . . ΠΛΟ
. . . . . . . . . . . . . . . ΑΒΕ
. . . . . . . . . Λ . . . . . Ο
. . . . . . . . . . . . . ΝΚΑΙ
```

23. Vett., Toll., Spon und Bianch. am Anfang Τ; Spon am Ende ΜΕΝΟΣ

24. Vett. statt der Lücke ΕΛΑΒΕ; Toll. wie ich, jedoch mit Uebergehung des zweiten Ν; Spon Nichts, als ΑΥΤΗΝΤΗΝΠΟΛΙΝ; Bianch. ΝΟΣ...ΕΙΛΕΝΤΑΝΠΟΛΙΝ

25. Vett. und Toll. haben ΛΑΟΜΕΔΟΝΤΑΚ etc. und geben unrichtig vor diesem Worte noch eine Lücke an; Spon ΕΞΑΛΑΠΑΞΑΣΚΑΙΤΟΥΣ; Bianch. ΛΑΟΜΕΔΟΝΤΑ-ΚΑΙΤΟΥΣ

26. Wie die Buchstaben ΥΙ am Ende der vorhergehenden Zeile noch vollkommen deutlich sind, so kann man auch noch mit voller Sicherheit erkennen, dass am Anfang dieser Zeile für mehr, als einen fehlenden Buchstaben gar kein Platz vorhanden ist. Vett. ΟΥΣΑΠΟΚ-ΤΕΙΝΑΣΠΛΑΝ; Toll. ΙΟΥΣ.....ΑΣΠΛΑΝ; Spon ΥΙΟΥΣΛΑΟΜΕΔΟΝΤΟΣΠΛΗΝ; Bianch. ΟΥΙΟΥΣ......ΣΠΛΛΑΝ

27. Vett. und Toll. ΠΡΙΑΜΟΥ.....ΑΩΝΤΕ; Spon ΠΡΙΑΜΟΥΚΑΤΑΣΦΑΞΑ-ΣΤΩΝ; Bianch. ΠΡΙΑΜΜΩΙ....\ΠΑΩЧΤ

28. Vett. ΗΣΙΟΝΑΝΕΛΑΒΕΝΤΑΝ; Toll. ebenso, jedoch ohne ΕΛΑΒΕ; Spon ΑΛΛΩΝΗΣΙΟΝΗΝΑΠΕΛΑΒΕΤΗΝ; Bianch. ΗΣΙΟΝΑΝ..... ΗΤΑΝ

29. Vett., Toll. und Bianch. in der ersten Lücke: ΠΡΙΑΜΟΥ, in der zweiten: ΕΛ; Spon ΠΡΙΑΜΟΥΑΔΕΛΦΗΝ

30. Vett. ΑΣΤ.....Π.....ΘΕΤΟ.; Spon ΕΙΤΑΣΤΡΑΤΕΥΣΑΜΕΝΟΣΕΠΙ; Bianch. ΑΣΤΥ.........ΕΤΟ

31. Vett. am Anfang: ΕΓ, am Ende: ΠΑΓ; Toll. hat nur das Letztere; Spon überspringt diese Zeile und alle folgenden bis Z. 55.; Bianch. ΕΠ.......ΟΠΛΟ

32. Vett. ΩΝΑ...Α.....ΕΛΑΒΕ; Toll. und Bianch. nur ΛΑΚΕ

33. Vett. und Bianch. ....ΠΙΔΑΦΟ; Toll. am Ende nur Α

34. Vett. ΝΕΥΣΑΣ.......ΚΑΙ; Toll. nur ΚΑΙ; Bianch. ΝΕΥΣ.......ΚΑΙ

. . . . ΑΥΤΑΣ
. . . . ΣΣΑΛΟΝ
. . . .
. . . . ΡΥΝΘΑ
. . . . Υ . ΛΕ
. . . .
. . . .
. . . .
. . . . . . ΗΡΑΚΛΗΣ . . . .
. . . . Σ . ΣΥΔΩΡ
. . . . ΩΝ
. . . .
. . . .
. . . .

35. Vett. noch ausserdem am Anfang: ΚΑΤΑ; Bianch. nur: ......ΤΟΣΑΥΤΑΣ

36. Vett. ΘΕΣΣΑΛΟΝ; Bianch. ΕΣΣΑΛΟΝ; Toll. hat Nichts.

37. Vett., All. und Toll. am Ende: ΙΦΙΤΟΣ; Bianch. ΥΜΠΟΣ

38. Vett. ΤΙΡΥΝΘΑ; Toll. und Bianch. ΤΥΡΥΝΘΑ

39. Vett. am Anfang ΠΟΛΙΝ, am Ende ΤΟΥΣΟΛΕ; Toll. nur ΤΟΥΣ; Bianch. nur ΙΟΥΟΛΗ

40. Vett. ΘΡΙΑΣ......ΝΟΣ....; Bianch. .....ΗΣΙΟΔΙΣΟΡ

41. Vett. und Toll. überspringen diese Zeile; Bianch. ΕΙΣ.......ΑΤΙΟΤΟΚ

42. Vett. am Ende ΠΟΤ.ΜΕΤΑΔΕ; Toll. nur ΜΕΤΑΔΕ; Bianch. ΝΣ......ΛΟΝΟΨΟΙΜΕΤΛΔΕ

43. Vett. giebt ΗΡΑΚΛΗΣΔΕ und setzt dies willkührlich an den Anfang der Zeile; Bianch. ΤΑΝ......ΛΑΟΝΗΡΑΚΛΗΣΕΠΙ

44. Vett. Ω.....ΦΥΤΕΥΣΑΣΥΔΩΡ, setzt dies aber in Z. 42.; All. ΦΥΤΕΥΣΑΣ; Toll. .....ΦΥΤΕΥΣΑΣΥΔΩΡ; Bianch. ΤΟΝ......ΣΤΡΑΤΕΥΣΑΣΥΔΟΡ

45. Vett. ΕΙΣΑΙΤΩΛΙΑΝΕΛΘΩΝ, und verbindet dies mit den zu Z. 43. gegebenen Worten zu einer Zeile; Toll. ...ΑΙΤΩΛΙΑΝΕΛΘΩΝ; Bianch. ΠΡΟ.....ΣΑΝΟΛΙΑΝΕΛΘΩΝ

46. Vett. und Toll. ....ΕΝΤΟΥ....; Bianch. .....ΕΣΕΝΤΟΥΣΠΛΙΔ

47. Vett. ....ΤΙΩ..ΜΑΚΕ....; Toll. nur ....ΜΑΚΕ....; Bianch. ...ΤΙΩΝΜΑΚΑ....

48. Vett., Toll. und Bianch. .....ΣΥΝΤΩ....

. . . . ΤΙΝ .
. . . .
. . . . ΑΝ . . . .
. . . . ΑΝΦ · ΛΕ
. . . .
. . . . ΣΣΑΝ . .
. . . . ΟΥΣΑΠΕ .
· Α . . . . . . ΝΕΣΤΟΡΟΣΣΠΑ
· · ΑΝ . . . . . ΩΝ · ΟΡ · ΑΛΩΤ
· · ΙΠΠ . . . . . ΤΑΚΑΙΤΟΥΣ
ΠΑΙΔΑΣΦΟΝΕΥΣΑΣ · ΥΝ

49. Vett[1]. . . . . ΚΑΙΡΟΙΣΟΙΤΙΝΕ . . . .; Vett[2]. . . . . ΚΑΙΡΟΙΣΟΙ . . . . .; Toll. . . . . . ΡΟΙΣΟΙΤΙΝΕ; Bianch. . . . . ΛΛΟΣΑΣΥΛ

50. Vett. macht zwei Zeilen aus einer, in die erste setzt er . . . . ΚΑΛΗΣΑΣ, in die zweite . . . . ΚΑΤΑΚΡΑ . . . .; Toll. giebt statt der ersten die Zeichen einer Lücke, und setzt in die zweite . . . . . . ΚΑΤΑΚΡΑ; Bianch. . . . . ΤΟΚΑΤΑΚΡΗ

51. Vett[1]. Τ . . . . ΝΑΝΑ . . . . ΚΤΙ . . . .; Vett[2]. . . . . . ΑΝΑ . . . ΚΤΙ . . .; Toll. Τ . . . . ΝΑΝΑ . . . . .; Bianch. ΤΩΝ . . . . . ΛΙΡΒΑΝΛΙ . . . . ΤΙ

52. Vett. . . . ΥΙΟΥΣΠΛΑΝΦΥΛΕ . . . .; All. . . . ΣΙΠΥΛΟΝΥΙΟΣΠΛΑΝΦΥΛΕΩΣ-ΥΙΟΥΣ; Toll. . . . . ΥΙΟΥΣΠΑΑΝΦΥΛΕ; Bianch. Ν . . . . . . ΙΣΥΙΟΥΣΠΛΛΗΦΥΛΕ

53. Vett[1]. ΩΣ . . . . ΑΙΠΥΛΟΝΗΡΑΚΛ; Vett[2]. ebenso, jedoch ohne ΗΡΑΚΛ; Toll. nur ΩΣ; Bianch. ΟΣ . . . . ΕΙΣΑΙΓΙΕΛΩΝΤΡΑ . . .

54. Vett. . . . ΚΑΙΜΕΣΣΑΝΑΝ; Toll. . . . . ΚΑΙΠΥΛΟΝΗΡΑΚ . . .; Bianch. . . . . Φ . . . . ΜΕΣΣΑΝΙΑΣ

55. Vett. . . . . ΤΟΥΣΥΙΟΥΣΑΠΕΣ; Toll. überspringt diese Zeile; Spon ΠΥΛΟΝΠΗ-ΛΕΑΚΑΙΤΟΥΣΥΙΟΥΣ, wovon ΠΥΛΟΝ aus Z. 53. genommen ist; Bianch. . . . . . ΤΟΥΣ-ΥΙΟΥΣΑΠΕ

56. Vett. und Toll. ΦΑΞΕΠΛΑΝΝ etc.; der Letztere fügt am Ende der Zeile noch Ρ hinzu; Spon ΑΠΕΣΦΑΞΕΠΛΗΝΝΕΣΤΟΡΟΣ; Bianch. ΡΑΣΠΛΑΝΝΕΣΤΟΡΟΣΕΝΙ

57. Am Ende der Zeile ist nach Τ für weitere Buchstaben gar kein Platz vorhanden. Vett. ΡΤΑΝΤΕΛΑΒΩΝΔΟΡΥΑΛΩ . . .; Toll. ΤΑΝΔΕΛΑΒΩΝΔΟΡΥΑΛΩΤ; Spon ΣΠΑΡΤΑΝΔΕΛΑΒΩΝΔΟΡΥΑΛΩ; Bianch. . . . . ΑΝΤΟΛΛΚΟΗΔΟΤΙΟΛΟ

58. Vett. und Toll. in der ersten Lücke: ΤΟΝ, in der zweiten Vett. ΟΚΩΟΝ, Toll. ΟΚΟΩΝ; Spon ΤΟΝΕΥΡΥΤΟΝΚΑΙΤΟΥΣ; Bianch. ΤΟΗΙΠΠΟΚΟΟΝΤΑ etc.

59. Vett., Toll., Spon und Bianch. in der Lücke Σ; Mar. Τ

.ΑΣΤ....ΑΙΠΟΛΥΔΕΥΙ⁻Ι
ΦΕΥ......ΑΤΑΓΑΓΕ.ΑΙ
.ΔΩ....ΚΕΔΑΙΜΟΝΑ
.ΟΥΤΩ..ΠΑΛΙΝΕΙΣΠ.
ΣΑΝΕΛΘΩΝΔΙΟΣΟΛΥΜ
ΠΙΟΥΑΓΩΝΙΣΣΑΤΟΚΑΙ
ΑΓΩΝΑΤΑΟΛΥΜΠΙΑ
ΠΡΩΤΟΣΑΓΩΝΙΣΤΑΣ
ΔΡΥΟΠΑΣΤΕΑΠΟ.
ΤΑΝΤΑΣΕΛΑΒΕ...
ΦΥΛΑΝΤΑΤΟΝ
ΒΑΣΙΛΕΑΑΠ.

60. Vett., Toll., Spon und Bianch. am Anfange ΚΑΣΤΟΡΙΚΑΙ; am Ende Vett., Toll. und Bianch. ΕΥΚΕΙ, Spon ΕΥΚΗ

61. Vett., Toll., Bianch. und Marini in der ersten Lücke ΓΟΝΤΙΚ, in der zweiten Κ; Spon eben so, jedoch Η statt des zweiten Α

62. Vett., Toll. uud Bianch. in der ersten Lücke Ε, in der zweiten ΚΕΛΑ; Spon ΕΛΩΝΛΑΚΕΔΑΙΜΟΝΑ

63. Vett. und Toll. in der ersten Lücke Τ, in der zweiten ΔΕ, in der dritten Ι; ebenso Bianch., jedoch Ο statt Ω; Spon ΤΟΥΤΑΛΟΓΙΑΑΙΝΙΞΑΝΤΟΣ

64. Spon hat den ersten Buchstaben dieser Zeile an das Ende der vorhergehenden gesetzt; Bianch. Η statt des zweiten Ν

65. Jeder Buchstabe dieser und der beiden folgenden Zeilen ist ganz besonders scharf und deutlich erhalten, was ich hervorhebe, weil man diese Stelle so gewaltsam behandelt hat. Vett[1]. und Bianch. überspringen das eine Σ; Vett[2]., Toll., All. und Mar. haben beide. Bianch. am Ende ΚΑΙ; Spon ΠΙΟΥΗΓΩΝΙΣΑΤΟΤΟΝ

67. Vett. und Spon haben Η statt des letzten Α; Toll. ΣΑΤΟ und Bianch. ΓΗΣΚΙ statt ΤΑΣ

68. Vett[2]. und Barth. fügen am Ende Σ hinzu; Bianch. ΔΡΥΟΠΑΣΤΕΛΠΟΣ

69. Am Ende schien mir nicht einmal der Platz für ein ΚΑΙ, von dem gegenwärtig keine Spur zu sehen ist, auszureichen; doch haben dies Vett[1]., Toll., Spon und Barth. Am Anfang haben Vett[1]., Toll. und Spon Π statt Τ, was Vett[2]. hat. Bianch. ΠΑΝΤΑΣΕΛΑΒΕ

70. Toll. überspringt diese Zeile; Bianch. Λ statt des zweiten Α

71. Toll. überspringt auch diese Zeile; Vett., Spon und Barth. am Ende ΑΠΟ; Bianch. ΛΣΙΛΕΑΑΠΟ

·ΦΑΞΑΣΕΚ
·ΑΣΘΥΓΑΤ....
··ΤΟΥ

Zweiter Pilaster.

ΜΗΔΑΣΥΙΟΝΕΘΕΤΟΚΤΗΣΙΠ
ΠΟΝΗΡΑΚΛΗΣΜΕΝΟΥΝΤΡΑʌ
··ΝΑΩΚΟΔΟΜΗΣΕΠΟΛΙΝΚΑΙΤΙ
....ΙΟΥΣ....ΤΑΙΚΑΤΩΚΙΣΕΤΟ
ΥΤΩ·ΕΠΙΘΡΑΚΑΝΣΤΡΑΤΕΥΣΑΜ
ΕΝΟΣΔΙΟΜΗΔΗΝΦΟΝΕΥΣΕΚΑΙ
ΘΡΑΚΑΣΕΚΥΡΙΕΥΣΕΛΙΝΟΝΤΕΛ·

72. Vett. und Spon ΣΦΑΞΑΣΕΝ; Bianch. ΣΦΜΖΛΣΕΝ; Barth. ΣΦΑΞΑΣΕΚ; Toll. überspringt diese Zeile.

73. Vett[1]. und Toll. fügen am Anfang Τ, am Ende ΕΡΑΣ hinzu; Vett[2]. ΤΑΣΘΥΓΑΤΕ; Bianch. ΤΑΣΟΥΙΑΙΕ; Barth. ΤΑΣΘΥΓΑΤΡ..; Spon überspringt diese Zeile.

74. Vett., Toll., Winckelm. und Mar. ΑΥΤΟΥ; Spon ΤΗΤΟΥ...; Bianch. ΛΥΤΟΥ; Barth. ΑΥΤΟΥ..ΕΩ.; Winckelmann hebt richtig hervor, dass mehr, als ΑΥΤΟΥ, in dieser Zeile gar nicht stehen konnte.

75. Vett. ebenso, jedoch ohne die ersten vier Buchstaben; Toll. ΜΑΛΣΕΥ etc.; Spon ....ΥΙΟΝΚΕΚΤΟΚΤΗΣΙΠΠΟΝ: Bianch. ΔΑΝΑΗΣΥΙΟΝΕΒΕΤΟΚΤΕΣΙΠ; Barth. wie ich, setzt jedoch die Buchstaben ΣΙΠ an den Anfang der folgenden Zeile.

76. Vett. und Toll. am Ende Λ statt ʌ; Bianch. Δ; Spon ΗΡΑΚΛΗΣΜΕΝΟΥΝΤΡΑΛΩΝΑ

77. Vett. am Anfang .ΩΝΑ; eben so Toll. und Bianch., jedoch ohne Zeichen einer Lücke; Spon ΩΚΟΔΟΜΗΣΕΠΟΛΙΝΚΑΙΠΕΡΙΝ

78. Vett[1]. ΡΥΝΘΙΟΥΣΕΝΑΥΤΑΚ etc.; Vett[2]. ΑΥΤΗΙ; Toll. und Bianch. wie Vett[1]., jedoch der Erstere Ι statt des ersten Υ, der Zweite Η statt des zweiten Α; Spon ΘΙΟΥΣΕΝΑΥΤΗΚΑΤΩΚΙΣΕΤΩ

79. Vett[1]. ΥΙΩΙΔΕΠ etc.; Vett[2]. ΥΤΩΙΔΕΠ etc.; Toll. ΥΙΩΔΕΠ etc.; Spon ΥΙΩΔΟΥΣΕΙΣΘΡΑΚΑΣΣΤΡΑΤΕΥΣΑ; Bianch. ΥΙΟΙΔΕΠ etc.

80. Zwischen Ν und Φ war sicher nie ein Buchstabe vorhanden. Vett. fügt Ε ein; Toll., Spon und Bianch. haben dieses Ε auch, lassen jedoch dafür das vorhergehende Ν weg. Spon fügt noch überdies am Anfange der Zeile Μ hinzu.

81. Vett. hat das Ende so: ΠΙΝΟΝΤΕΛΑ; Toll. ΛΙΜΟΝΤΕΛΑ; Bianch. ΛΙΜΩΝΤΕΛΑ; Spon wie ich, jedoch mit Uebergehung der letzten drei Buchstaben.

· ΩΝΣΑΡΠΑΔΟΝΑΤΟΝΑΡΧΟΝΤΑ ·
. . . Φ . . . ΚΑΙΘΑΣΟΝΕΛΩΝ · ΝΛΙ ·
. . . . ΑΙΩΠΑΡΕΔΩΚΕΤΟΡΩΝ
ΑΝΤΕΕΙΛΕΠΟΛΥΓΟΝΟΝΚΑΙΤΗΛΕ
ΓΟΝΟΝΑΠΕΚΤΕΙΝΕΠΟΛΙΝΤΕ
ΑΒΔΙ-ΡΛΕΠΙΘΡΑΙΚΑΣΗΡΑΚΛΗΣ ·
ΚΙΣΕΤ . . . ΡΟΝΙΚΟΥΥΙΟΥΕΠΩΝ ·
ΜΟΝΑΒΔΗ . . . . ΑΝΚΑΙ
ΚΑΛΑΙΝ . . . . ΥΘΡΑΙΚΟΣ · ·
ΔΙΚΑΙ . . . . ΥΣ . . . . .

82. Vett. und Toll. füllen die erste Lücke mit B, die zweite mit A aus; Spon ΤΑΥΡΟΝΣΑΡΠΕΔΟΝΑΤΟΝΕΝ; Bianch. wie Vett. und Toll., jedoch K statt X.

83. Die drei letzten Buchstaben schienen mir zwar vorhanden zu sein, sind aber ganz unsicher. Vett. übergeht sie und hat am Anfang ΠΕΣΦΞΕ; Toll. ΠΕΣΦΑΞΕΚΑΙΘΑΣΟΗΝΕΛΩΝ...; Spon ΑΡΛΟΝΙΑΠΕΣΦΑΞΕΚΑΙΘΑΣΟΝ; Bianch. ΠΕΣΦΑΞΕΘΑΣΟΝΕΛΩΝ....

84. Vett. füllt die Lücke mit ΩΚΑΙΑΛΚ; Toll. ΚΑΙΑΛΚΑΙΩΠΑΡΕΔΟΚΕΤΟΡΩΝΑΝ; Spon ΕΛΩΝΚΑΙΥΑΑΑΚΛΙΜΑΚΛΙΑΠΑΡΕ; Bianch. wie Toll., jedoch am Ende ΠΟΡΟ..

85. Toll. ohne das erste A; Spon ΔΩΚΕΤΟΡΕΥΩΝΤΡΩΙΛΩ; Bianch. I statt des ersten E und E statt H.

86. Spon ΠΟΛΥΓΟΝΟΝΚΑΙΤΗΛΕΓΟΝΟΝ

87. Vett. und Toll. geben die Buchstaben HPA vollständig, überspringen das I zwischen A und K und der Erstere füllt die Lücke am Ende mit Ω, der Zweite bezeichnet sie gar nicht; Spon ΑΠΕΚΤΕΙΝΕΠΟΛΙΝΑΒΔΗΡΑ; Bianch. ΑΒΔΗΡΑΕΠΙΘΡΑΚΑΣΗΡΑΥΛΗΣΛ

88. Vett. in der ersten Lücke ΟΥΘ, in der zweiten Y; Toll. ΝΙΣ...ΤΟΥΘΡΟΝΙΚΟΥΥΙΟΥΕΠΩΝΙ; Spon ΕΠΙΘΡΑΚΑΣΗΡΑΚΛΗΣΝΙΣΩ und in einer zweiten Zeile: ΤΟΥΘΡΟΝΙΚΟΥΥΙΩΕΠΩΝΥΜΟΝ; Bianch. ΛΙΣΩΤΟΥΘΡΟΝΙΚΟΥΥΙΟΥΑΥΤΟΝ

89. Vett. in der Lücke: ΡΟΥΚΑΙΖΑΤ; Toll. ΜΟΝΑΒΑΠΡΟΥΚΑΙΣΑΤΑΝΚΑΙ; Spon ΑΒΔΗΡΟΥΚΑΙΖΗΘΗΝΚΑΙ; Bianch. ΜΘΝΑΒΔΗΡΟΥΚΑΙΣΑΤΑΝΚΑΙ

90. Vett. und Toll. haben in der Lücke: ΥΙΩΒΟΡΕΑΤΟ, und überspringen das I zwischen A und K; Spon ΚΑΛΑΙΝΤΩΒΟΡΕΑΤΟΥ; Bianch. ΚΑΛΑΙΝΚΑΙΒΟΡΕΑΤΟΥΘΡΑΙΚΟΣΥ

91. Vett. ΔΙΚΑΙΩΡΕΙΘΥΙΑΣΕΠΙΒΟΥΛΕΣΑΥΝΤΑ; All. ...ΚΑΙΑΝ...ΕΠΙΒΟΥΛΕΥΣΑΝΤΑΣ; Toll. ..ΚΑΙΑΝ...ΕΠΙΒΟΥΛΗΣΑΝΤΑ; Bianch. ΔΙΚΑΙ....ΑΣΕΠΙΒΟΥΛΕΣΑΝΤΑΣ; Mar. ΔΙΚΑΙΩΡ...ΗΑΣΙΕΠΙΒΟΥΛΩΥΣΑΝ; Spon's Zeilen-Abtheilung

ΑΥΤΩΙΠ.............. ΑΝΤΕ.
ΑΥΤΟΥΣ...ΘΑΛΑΣΣΑΝΕΡΡ..Ψ.Ν...
ΤΩΔΕΕΠΙΣΚΥΘΙΑΝΛ.......Σ...
ΜΑΧΑΙΕΝΙΚΑΣΕΤΑΙΔΕΘΥΓΑΤΡΙΑ....
ΣΥΝΓΕΝΟΜΕΝΟΣ...ΔΝΑΥΙΟΥΣ.
ΓΑΘΥΡΣΟΝΕ..ΤΟΚΑΙΣΚΥΘΑΝ...
ΤΩΔΕΠΑΜΑΖΟΝΑΣ.ΛΘΕ....
.ΙΤΟΝ...ΜΩΔΟΝΤΑΠΟΤΑΜΟΝ
ΕΝΙΚΑΣΕ...................

wird von hier an noch willkührlicher, so dass ich seine Lesarten von hier an ohne Rücksicht darauf angeben muss. Hier hat er: ΘΡΑΚΟΣΔΙΚΑΙΑΠΑΙΔΙΔΕΣΩΠΙΘΟΥ

92. Vett[1]. und Bianch. ΑΥΤΩΙΠΑΡΕΔΩΚΕΟΝΣΦΡΑΞΑΝΤΕΣ; Vett[2]. lässt das zweite Ρ weg; All. und Toll. ΑΥΤΩΠΑΡΕΔΩΚΕΟΝΣΦΑΞΑΝΤΕΣ; Spon ΤΩΣΥΝ-ΑΥΤΩΠΑΡΕΔΟΚΕΟΝΣΦΑΞΑΝΤΕΣ

93. Vett[1]. in der ersten Lücke ΕΙΣ, in der zweiten ΕΙ, in der dritten ΕΑ, am Ende ΤΟΝ; Vett[2]. ΕΡΡΙΨΕΤΟ: Toll. und Bianch. wie Vett[1]., jedoch am Ende der Erstere ΕΡΡΕΙΨΕΤΟΥ, der Zweite ΕΡΡΕΙΨΑΝ; Spon ΑΥΤΟΥΣΕΣΘΑΛΑΣΣΑΝΕΡΡΙΨΑΝΤΟ

94. Vett. ΥΤΩΔΕΠΙΣΚΥΘΙΑΝΔΙΑΒΑΣΑΡΑ..; Toll. ΤΩΔΕΕΠΙΣΚΙΘΙΑΝ.....; Spon ΤΩΔΕΠΙΣΚΥΘΙΑΝΕΙΛΕΑΣΑΡΑΞΑ; ebenso Bianch., jedoch am Ende: ΑΣΑΡΑΥ

95. Vett[1]. lässt das Ι zwischen Α und Δ weg, Vett[2]. hat es; am Ende Vett[1]. ΑΥΤΟΥ, Vett[2]. ΑΥΤ; Toll. ΜΑΛΑΕΝΙΚΑΣΕΤΑΔΕΘΥΓΑΤΡΙΑΥΤΟΥ; Spon ΜΗΛΑΕΝΙΚΗΣΕ-ΤΗΔΕΘΥΓΑΤΡΙΑΥΤΟΥ; Bianch. ΜΑΧΑΙΕΝΙΚΗΣΕΤΑΔΕΘΥΓΑΤΡΙΑΥΤ

96. Vett. hat ΓΓ statt ΝΓ, füllt die erste Lücke mit ΕΛΙ (Vett[2]. nur mit Ε....), und die am Ende mit Α... aus; Toll. hat Ξ statt des ersten Σ, und füllt die erste Lücke mit ΕΛΙ, und die am Ende mit Α aus; Spon ΣΥΓΓΕΝΟΜΕΝΟΣΕΛΙΔΝΩΥΙΟΥΣ; Bianch. ΣΥΓ-ΓΕΝΟΜΕΝΟΣΕΛΙΔΑΥΙΟΥΣΑ

97. Vett. hat am Anfang Ρ statt Γ, in der Lücke ΘΕ, fügt zwischen Θ und Α ein Ι ein und am Ende ΤΟΥ hinzu; Toll. ΡΑΘΥΡΣΑΝΕΘΕΤΟΚΑΙΣΚΥΘΑΝ; Spon ΣΑΡΑΝΘΥΡ-ΣΟΝΕΘΕΤΟΚΑΙΣΚΥΘΗΝ; Bianch. ΡΑΘΥΡΣΟΝΕΘΕΤΟΚΑΙΣΚΥΤΑΝ...

98. Vett. am Anfang Τ, in der ersten Lücke Η, am Ende ΚΑΙΠ...; ebenso Toll., nur ohne Π...; Spon ΤΩΔΕΠΑΜΑΖΟΝΑΣΗΛΘΕΚΑΙΕΠΙ; Bianch. am Anfang Τ, in der ersten Lücke Ε, am Ende ΚΑΙΕ

99. Vett. ..ΤΟΝΘΕΡΜ etc.; Toll. ΤΟΝΘΕΡΜΟΔ etc.; Spon ΘΕΡΜΩΔΟΝΤΑ-ΤΟΝΠΟΤΑΜΟΝ; Bianch. ΠΙΤΟΝΘΕΡΜΟΔ etc.

100. Vett. in der Lücke ΜΑΧΑΦΟΝΕΥΣΑΣΑ; Toll. ΕΝΙΚΑΣΕ....ΦΟΝΕΥΣΑΣ; Spon ΕΝΙΚΗΣΕ; Bianch. ΕΝΙΚΛΣ.... ΦΟΝΕΥΣΑΣΥΙΩΗ

ΚΑΙΦΟΝΕΥΣΑΣΛΛΙΠΠΟΛΥΤΑΝ . . .
ΑΠΑ . . . . ΚΛΗΣΕΛΩΝ . .
ΑΖΟΝΑΣΕΞΕΒΑΛΕΚΑΙΕΛΛΑΝΑΣ
ΕΝΑΥΤΛ . . . . ΤΩΔΕ . .
ΘΡΑΙΚΑΝΣΤΡΑΤ . . . .
ΟΜΗΔΗΝ . . . . ΚΑΣΤΩΡΔ .
ΚΑΙΠΟ . . . . ΝΑΙ
ΠΛΟΥΝ . . . .
. . . .

101. Die Zeichen ΛΛ sind vollkommen deutlich, wenngleich sie von allen früheren Abschreibern, da sie Nichts damit anzufangen wussten, weggelassen sind. Vett. und Bianch. fügen am Ende ΚΑΙ hinzu; Toll. hat ΙΠΠΟΛΥΤΗΝ als Ende der Zeile; Spon ΚΑΙΦΟΝΕΥΣΑΣΙΠΠΟΛΥΤΗΝΚΑΙΤΗΝ

102. Vett. ΩΠΑΝΤΕΠΟΛΙΝΗΡΑΚΛΗΣΕΛΩΝΑΜ; Toll. ΚΑΙΤΗΝΑΠΑΥΤΗΣΠΟΛΙΝΗΡΑΚΛΗΣΕΛΩΝΑ; Spon ΑΠΑΥΤΗΣΠΟΛΙΝΗΡΑΚΛΗΣΕΛΩΝ; ebenso Bianch. und am Ende noch ΑΙ

103. Am Anfange der Zeile ist sicher kein Buchstabe ausgefallen. Toll. fügt da ein Μ hinzu und hat Η statt des vorletzten Α; Spon ΑΜΑΖΟΝΑΣΕΙΣΕΛΑΒΕΚΑΙΗΛΛΗΝΑΣ; Bianch. ΑΖΟΝΑΣΕ . ΕΛΑΒΕΚΑΙΕΛΛΗΝΑΣ

104. Vett. ΕΝΑΥΤΑΙΚΑΤΩΚΙΣΕΤΟΥΤΩΔΕΠΙ; All. ΚΑΤΩΚΗΙΣΕ; Toll. ΕΝΑΥΤΑΚΑΤΩΚΗΙΣΕΤΟΥΤΩΔΕ; Spon ΕΝΑΥΤΗΚΑΤΩΚΙΣΕΤΟΝΤΩΔΕΠΙ; Bianch. ΕΝΑΥΤΗΚΑΤΩΚΙΣΕΓΟΥΤΟ . ΔΕΠΙ

105. Vett. und Toll. fügen hinzu ΕΥΣΑΜΕΝΟΣΔΙ; Bianch. ebenso und ausserdem noch am Ende Ο; Spon ΘΡΑΚΗΝΣΤΡΑΤΕΥΣΑΜΕΝΟΣΔΙ

106. Das Ο am Anfang ist vollkommen deutlich. Vett. hat in der ersten Lücke ΕΦΟΝΕΥΣΕ, in der am Ende Ε; Toll. weicht von ihm nur in so fern ab, als er Ο statt Ω hat: Spon ΟΜΗΔΗΕΦΟΝΕΥΣΕΚΑΣΤΟΡΑ; Bianch. ΜΗΔΗΝΕΦΟΝΕΥΣΕΚΑΣΤΟΡΑΔΕ

107. Die drei letzten Buchstaben sind vollkommen deutlich. Vett. ΚΑΙΠΟΛΥΔΕΥΚΑ . ΗΡΑΚΛΕΙΞΥΝΑ; Toll. ΚΑΙΠΟΛΥΔΕΥΚΗΗΗΡΑΚΛΕΙΞΙΝΑΥ; Spon ΚΑΙΠΟΛΥΔΕΥΚΗΗΡΑΚΛΕΙΣΥΝΑΥ; ebenso Bianch., jedoch ohne das letzte Υ.

108. Vett[1]. und Toll. ΡΟΥΝΤΟΣΑΜΥΚΟΝΕΝΙΚΑΣΑ, Vett[2]. am Ende ΕΝΙΚΑΣΕ; Spon ΛΟΝΤΑΣΑΜΥΚΟΝΔΕΕΝΙΚΗΣΕ; Bianch. ΠΛΟΥΝΤΑΣΑΜΥΣΟΝΛΕΝΙΚΑΣΕΚ

109. Vett. ΝΜΑΧΑΤΟΝΒΕΡΥΚΩΝΒΑΣΙΛΕΑ; Toll. ΝΜΑΛΑΤΟΝΒΕΒΡΥΚΩΝΑΒΑΣΙΛΕ; Spon ΜΙΛΗΤΟΝΒΕΒΡΥΚΩΝΕΚΣΙΚΕΛΙΑΣ; Bianch. ΑΙΜΕΙΛΗΤΟΝΒΕΒΡΥΚΩΝΒΑΣΙΛΕΑ

ΗΡΑΚΛ . . . . ΟΝΙΝΔΟ . . . . .
ΠΟΤΑΜΟΝΚΑΙΠΟΛΙΝΗΡ . . . .
ΤΑΝΕΝΣΙΒ . . . . ΣΕ . . . . . .
ΝΕΣ . . . ΤΑΝΑΤΤΙΚΑΝΕ . . . . .
ΛΟΝΘΕΣΕΥΣΔΕΚΑΙ . . . . .
ΟΣΑΥΤΑΣΕΝΙΚΑΣΑΝ . . . . .
ΚΑΙΛΑ . . ΝΘΗΣΕΥΣΑ . . . .
Τ . ΝΙΠΠΟΛΥΤ . ΝΕΞΑ . . . .
ΙΠΠΟΛΥΤΟΝΠΟΙΕΙΤΑΙ . . .
ΚΛΗΣΔΕΕΠΙΤΟΚΑΛ . . .
ΟΡΟΣΗΛΘΕΚΑΙΕΠΙΤ . . . . . .
ΣΟΝΟΡΟΣΗΛΘΕΚΑΙ . . . . .

110. **Vett.** ΗΡΑΚΛΗΣΔΕΠΙΤΟΝΙΝΔΟΝΗΛΘΕ; **All.** ΗΡΑΤΩΚΑΙΕΠΙ; **Toll.** ΗΡΑΤΩΚΑΙΕΠΙΤΟΝΙΝΔΟΝΗΛΘΕ; **Spon** ebenso, jedoch Ο statt Ω; **Bianch.** ΗΡΑΚΛΗΣΕΠΙΤΩΝΙΝΔΟΜΕΛΘΕ

111. **Vett.** übergeht den letzten Buchstaben, **Toll.** und **Spon** die beiden letzten.

112. **Vett.** ΤΑΝΕΝΣΙΒΑΙΣΟΙΚΙΣΕΙΑΜΑΖΟ; **All.** ΟΙΚΙΣΣΕΙ; **Toll.** ΤΑΝΕΝΣΙΒΑΙΣΟΙΚΙΣΣΕΙ; **Spon** ΤΗΝΣΙΒΑΙΣΟΙΚΙΖΕΙ; **Bianch.** ΤΑΣΕΝΣΑΒΑΙΣΟΙΚΗΣΕΙΛ . . . . .

113. **Vett.** hat in der ersten Lücke ΔΕΣ, in der zweiten ΙΣ; **Toll.** in der ersten ΔΕΚ, in der zweiten ΙΣ; **Spon** ΕΣΔΕΤΗΝΑΤΤΙΚΗΝΕΥΛΟΓΩ; **Bianch.** ΝΥΣΑΝΕΣΤ etc.

114. **Vett.** und **Toll.** haben Η statt des ersten Ε, und fügen am Ende ΠΙΡ hinzu; **Spon** ΘΗΣΕΥΣΔΕΚΑΙ; **Bianch.** hat Λ statt Α und fügt am Ende ΠΥΡ hinzu.

115. **Vett.** fügt am Ende Μ hinzu; **Spon** ΑΥΤΑΣΕΝΙΚΗΣΕΝ; **Bianch.** ΡΟΣΑΥΤΑΣΕΝΙΚΑΣΑΝΜ

116. **Vett**[1]. überspringt diese Zeile, **Vett**[2]. ΚΑΙΕΛΑΒΕΝΘΗΣΕΥΣΑΙ; **Toll.** hat in der ersten Lücke ΒΩ, in der zweiten Ι; **Spon** ΚΑΙΕΛΑΒΕΘΗΣΕΥΣ; **Bianch.** ΚΑΙΕΛΑΒΩΝΘΣΣΕΥΣΑΥ . . . . .

117. **Vett.** und **Toll.** haben in jeder der beiden ersten Lücken Α, der Letztere noch ausserdem Υ statt Ι; **Spon** ΤΗΝΙΠΠΟΛΥΤΗΝΕΞΗΣ; **Bianch.** hat in der ersten Lücke Ο, in der zweiten Α

118. **Spon** hat in der Lücke ΗΡΑ; **Bianch.** Η statt ΕΙ

119. **Vett.** überspringt das eine Ε; **Spon** ΚΛΗΣΕΠΙΤΟΚΑΛΟΥΜΕΝΟΝ

120. **Vett.** und **Toll.** fügen am Ende noch ein Ο hinzu; **Spon**, dessen Abschrift hier endigt: ΟΡΟΣΗΛΘΕ; **Bianch.** ΟΡΟΣΕΑΘΕΚΑΙΕΠΙΤΟ

121. **Bianch.** Ε statt Η.

ΝΟΕΙΠΟΛΕΜΟΥΛΛ . . . . .
ΟΛΓΠΙιΩΝΙΑΙΤΟ . . . .
ΟΣΛΙ . . . . ΠΕ . . .
ΤΟΥΤΩΔΕ . . ΣΑΙΟ . . . . . .
ΗΛΘΕΚΑΙΗΜΑΘΙΩΝ . . . .
ΝΕΥΣΕΤΟΝΛΑΟΜΕ . . .
ΤΟΣΥΙΟΝ . . . ΩΝ . . . . .
ΗΜΑΘΙΩΝΟΣΑΠΕ . . . .
ΤΑΝΒΑ . . Λ . . . .
ΟΝΙΤΩΤ . . . .
ΕΙΣΔΓΛΙ . . . .
ΛΠΕΚ . . . .
ΟΩΝ . . . .

122. Vett[1]., Toll., All. und Mar. ΛΑΒ statt ΛΛ; Vett[2]. Μ; Bianch. ΑΛ

123. Vett. ΩΑΡΓΕΙΩΝΚΑΙΤΟΥ; All. und Toll. . . . ΑΡΠΕΩΝΜΙΤΟΥ; Bianch. ΟΑΙΠΕΙΩΝΜΙΛ; Mar. . . ΑΡΠΕΙΩΝΚΑΙΤΟΥ

124. Vett. . . . ΣΑΙ . . . ΙΟΥΕΠΙΣΚ; Toll. hat Nichts, als: . . . ΕΠΕΚΟ . . .; Bianch. ΟΣΑΙΙΤΙΟΥΕΠΙ . . .

125. Vett. ΤΟΥΤΩΔΕΙΣΑΙΘΙΟΙ . .; Toll. schiebt hier aus Z. 127. eine Zeile: ΝΕΥΣΕΤΟΝ ein, und hat Z. 125. ΤΟΥΤΟΔΕΕΙΣΑ; Bianch. ΤΟΥΤΟΔΕ . . . ΑΡΓΟΙΣ . . .

126. Bianch. ΗΑΟΕΚΑΙΗΜΛΟ

127. Bianch. ΗΕΥΣΕΤΟΝΑΠ

128. Vett. ΤΟΣΥΙΟΝΤΙΘΩΝΟ; All., Bianch. und Mar. ΤΥΦΩΝΟΣ; Toll. ΤΟΝΥΙΟΝΤΙΦΩΝΟΣ

129. Vett. hat ΔΕ statt ΟΣ; Bianch. ΗΜΑΘΙΟΝΟ . . . .

130. Vett. . ΑΝΒΑΣΙΛΗΑ . . .; Toll. ΣΑΝΒΑΣΙΛΗΑΝ; Bianch. ΤΑΝΒΑΣΙΛΕ . . . .

131. Vett. ΟΝΙΤΩΙΤΙ . . . .; Toll. ΟΝΙΤΟ; Bianch. ΟΝΤΡΟΠΙΟ

132. Vett. ΕΙΣΔΕΑΙΓ . . . . .; Toll., dessen Abschrift hiermit schliesst: ΕΕΔΕΑΙ; Bianch. ΣΤΑΛ . Ε . . . . .

133. Vett. ΑΠΕΚΤΕ . . . .; Bianch. ΟΥϹΑΡΕΡ . . . . .

134. Vett. ΘΩΝΔ . . . .; Bianch., dessen Abschrift hiermit schliesst: ΑΤ; Vett. hat noch ausserdem 8 Zeilen, nämlich:

ΜΑ . . . . .
. . . .
. . . .

. . . .
ΣΤΑΜ . .
ΤΩΕ . . . .
ΑΤΡ . . . . .
Ν . . . . . .

Hieran knüpfe ich die Wiederherstellung der Inschrift, indem ich Alles, was nur auf Conjectur beruht, in eckige Klammern [ ], Alles, was nicht von mir selbst, sondern nur von Anderen im Originale gesehen worden ist, in runde ( ) einschliesse. Von den Conjecturen, welche schon von Anderen gemacht sind, gebe ich an, wer sie zuerst ausgesprochen hat.

Ἡρακλέους.
Ἡρακλέους πράξεις.
(Ἡ)ρακλῆς (ἐ)ν (ἥβ)ᾳ γενόμενος
(Μινυᾶν Ὀρχομε)νὸν εἷλε τὰν
(πό)λιν, Ἐργῖ(νον φον)εύσας τὸν
(β)ασιλέα, καὶ (τὰν λίμν)αν ἐπὶ
(τ)οῦ πεδ(ίου ἔσχησεν αὐ)[λ](οὺς) ἀ(πο)-
(φρ)άξ(ας) [πο](ταμῶν). Καὶ εἰς Λυ-
(δ)ίαν (ἐστρατε)ύσατο ποτ' Ὀμ-
φ(άλαν τὰν Ἰαρδάνου) καὶ Μ(αί)-
(ονας α)[ὐτᾷ] (ὑπακ)[ό](ου)ς ἐποίη-
(σεν καὶ ἐνέκτισε πό)λιν Πολ(ύ)-

3. Ich habe ἥβᾳ, nicht νέᾳ in den Text gesetzt, weil die gewöhnliche Redensart ἐκ νέας kaum zu einer Anwendung dieses Worts in dem vorliegenden Zusammenhang berechtigen konnte und bei der Kleinheit der Buchstaben dieser Inschrift Ν und Η einander ungewöhnlich nahe stehen. Siehe oben S. 264. Euripides sagt Herc. fur. 1269. vom Herakles in demselben Zusammenhang: ἐπεὶ δὲ σαρκὸς περιβόλαι' ἐκτησάμην ἡβῶντα; Eusebios: Praep. Evang. II, 31. ed. Steph.: ἀνδρὶ δὲ γενομένῳ.

7. αὐλοὺς Corsini. Ueber ἔσχησεν siehe Ahrens: De dial. Dor. S. 150. 341.

8. ποταμῶν hatte ich längst corrigirt, jetzt auch Franz.

10. Ἰαρδάνου ist wohl nur Conjectur Vettori's, die jedoch ohne Zweifel das Wahre trifft. Siehe oben S. 5.

11. αὐτᾷ Franz; ὑπακόους erkannte schon Corsini, verwarf es jedoch.

12. Die Buchstaben κτισε von ἐνέκτισε beruhen wohl nur auf Conjectur Spon's, wie die Buchstaben πύρισε nur Conjectur Vettori's sein werden. Schon Corsini hat an Apollodor: I, 9, 19. erinnert. Dass der Name der Stadt Kios nicht genannt ist, kann nicht auffallen. Dasselbe ist Z. 102. mit dem Namen der Stadt Themiskyra geschehen.

(φ)αμ(ο)[ν αὐτᾷ βασιλέα ἐ]πιστάσα-
(ς. Λαομέδοντι) [δὲ παρ](εβοάϑ)-
(ησε ϑυ)[γατέρ](α σ)[ώ](σ)ας πολι-
(ορκομέν)[αν ὑπὸ] (κή)τε[ο]ς, καὶ
(ἀπ)[αταϑεὶς] (Ἡρ)ακλῆς ὑπὸ Λα-
(ο)μέδοντος (εἴ)ς Ἄργος ἀπελύ-
(ϑη). [Κτι](σάμενος δ') ἐν Τίρυνϑι τ(έ)-
μεν(ος Ἐν)υαλίου, μετὰ
(Τ)ελα(μῶνός) τε καὶ Πη-
λέως [καὶ] Οἰκλέος ἐπὶ
(Τ)ροίαν στρατευσάμε-
νος (εἶλε)ν τὰν πόλιν,
(Λ)αο(μέδοντα) καὶ τοὺς υἱ-
(ο)ὺς (ἀποκτείνας) πλὰν
(Πριάμου) · [Τελα](μώ)ν τε
(Ἡσιόναν ἔλαβε)ν τὰν
(Πριάμου) ἀδ(ελ)φάν, ἐ[ξ]
(ἇς Τ)[ε](ῦ)[κρον] (π)[αῖδα ἐ](ϑ)ετο
. . . .
. . . . (ἔ)λαβε
. . . . (φ)ο-

14. παρεβοάϑ- Franz.

15. ϑυγατέρα σώσας Corsini.

16. Ueber die Form πολιορκομέναν siehe Ahrens: De dial. Dor. S. 212.; ὑπὸ Corsini; κήτεος Franz.

17. Heyne: ἀπατηϑείς.

18. ἀπολύεσϑαι in der Bedeutung von ἀπέρχεσϑαι ist bei Polybios, z. B. II, 34, 12. XXXIII, 7, 4., ganz gewöhnlich.

19. κτισάμενος Corsini.

22. καὶ Corsini.

26. ἀποκτείνας ist wohl nur Conjectur Vettori's.

27. Τελαμών Corsini.

29. ἐξ Corsini.

30. Τεῦκρον und ἔϑετο Corsini; παῖδα Heyne.

31. Dass in den Zeilen 31—49. zuerst vom Aufenthalt des Herakles in Kos, dann von der Ermordung des Iphitos, endlich von dem Aufenthalt des Herakles in Kalydon die Rede war, ist offenbar und auch Corsini nicht entgangen. Die einzelnen Worte aber können mit keiner Art von Wahrscheinlichkeit wieder hergestellt werden.

(νεύσας) . . . . . . καὶ
. . . . αὐτᾶς
. . . . (Θε)σσαλὸν
. . . . (Ἴφιτος)
. . . . (Τί)ρυνθα
(πόλιν) . . . . . . (ὀ)λε-
(θρίας) . . . .
. . . .
. . . . (μετὰ δὲ)
. . . . Ἡρακλῆς (ἐπὶ)
. . . . . . (στρατεύ)σ(α)ς ὕδωρ
. . . . (εἰς Αἰτωλίαν ἐλθ)ὼν
. . . . (τοὺς παῖ)[δας]
. . . .
. . . . . . (σὺν τῷ) . . . . .
. . . .
[Ἆλιν ἐχειρώσα](το κατὰ κρά-)
(τ)[ος καὶ τὸν Αὐγέ]αν (ἀ)[πέ](κτ)[ει]-
(ν)[ε καὶ τε](ὺς υἱοὺς πλ)ὰν Φ(υ)λέ-
(ως). .[Εἰς] (δὲ Πύλον Ἡρακλ)-
[ῆς ἀφικόμενος] (καὶ Με)σσά(ναν)
[τὸν Ν](ηλέα καὶ τοὺς υἱ)εὺς ἀπέ(σ)-
(φ)α(ξε πλὰν) Νέστορος. Σπά-
(ρτ)αν (δὲ λαβ)ὼν (δ)ορ(υ)άλωτ-
(ον), Ἱππ(οκόων)τα καὶ τοὺς
παῖδας φονεύσας, [Τυνδάρεω] (σ)ὺν
(Κ)άστ(ορι κ)αὶ Πολυδεύ(κει)
φεύ(γοντ)[α] (κ)ατάγαγε (κ)αὶ

51. **Corsini**: Αὐγείαν ἀπέκτεινε. Ueber die Form Αὐγέαν vergleiche **Ahrens**: De dial. Dor. S. 188.

52. καὶ τοὺς **Corsini**.

53. Εἰς **Corsini**.

54. — ῆς ἀφικόμενος **Corsini**.

55. τὸν Νηλέα **Corsini**.

59. Dass Τυνδάρεω im Text ausgefallen ist, indem das Auge beim Einschneiden der Buchstaben von Τυν- auf σὺν abirrte, hat zuerst **Reinesius** gesehen.

61. φεύγοντα **Franz**.

(ἐ)δω(κε Λα)κεδαίμονα.
(Τ)ουτῶ (δὲ) πάλιν εἰς Π(ί)-
σαν ἐλϑὼν, Διὸς Ὀλυμ-
πίου ἀγωνίσσατο
ἀγῶνα, τὰ Ὀλύμπια,
πρῶτος ἀγωνιστάς·
Δρύοπάς τε ἀπο(σ)-
τάντας ἔλαβε (καὶ)
Φύλαντα τὸν
βασιλέα ἀπ(ο)-
(σ)φάξας, ἐκ
(τ)ᾶς ϑυγατ(έρ)[ο](ς)
(αὐ)τοῦ
Μήδας υἱὸν ἔϑετο Κτήσιπ-
πον. Ἡρακλῆς μὲν οὖν Τραχ-
[εῖ]να ᾠκοδέμησε πόλιν καὶ Τι-
(ρυνϑ)ίους (ἐν αὐ)τᾷ κατῴκισε. Το-
υτῶ (δ') ἐπὶ Θρᾴκαν στρατευσάμ-
ενος Διομήδην [ἐ]φόνευσε καὶ
Θρᾴκας ἐκυρίευσε, Αἰνόν τε λ(α)-
(β)ὼν Σαρπαδόνα τὸν ἄρχοντα (ἀ)-
(πέσ)φ(αξε) καὶ Θάσον ἑλὼν.....
...(ῳ καὶ Ἀλκ)αίῳ παρέδωκε· Τορών-
αν τε εἷλε, Πολύγονον καὶ Τηλέ-

63. Τουτῶ vergl. Zeile 78. 93. 97. 104. 125. und **Ahrens**: De dial. Dor. S. 374.

65. An das Ende dieser Zeile ist beim Einschneiden der Inschrift ein nicht dahin gehörendes καὶ gesetzt worden, wahrscheinlich indem das Auge nach Zeile 61 abgeirrt war. Sobald καὶ wegfällt, ist Alles in bester Ordnung. Die gewaltsamen Conjecturen von **Franz** sind dem Original gegenüber ganz unmöglich. Ueber das doppelte σ in ἀγωνίσσατο vergl. Z. 112. und **Ahrens**: De dial. Dor. S. 99.

73. ϑυγατέρος **Corsini**.

77. Τραχεῖνα **Franz**, Τραχῖνα **Corsini**. Jenes ist wahrscheinlicher, da ein I nicht für ein Ω angesehen werden konnte, was die älteren Abschriften bieten, wohl aber ein EI.

83. Nimmt man die Buchstaben-Reste, die ich am Ende der Zeile, freilich nur mit grosser Unsicherheit, zu erkennen glaubte, als Grundlage, so wird man Ἀνδρόγεῳ lesen und eine von der gewöhnlichen etwas abweichende Sagenform annehmen müssen. Im entgegengesetzten Falle muss man mit **Corsini** Σϑενέλῳ vermuthen.

γονον ἀπέκτεινε· πόλιν τε
Ἄβδηρα ἐπὶ Θρᾴκας Ἡρακλῆς (ᾤ-)
κισε τ(οῦ Θ)ρονικοῦ υἱοῦ ἐπών(υ)-
μον Ἀβδή(ρου· καὶ Ζάτ)αν καὶ
Καλαΐν (υἱὼ Βορέα το)ῦ Θρᾳκὸς..
..........(ἐπιβουλε)ύσ(αντας)
αὐτῷ π(αρεδ[ί](ωκε, ο)[ἳ] (σφάξ)αντε(ς)
αὐτοὺς (εἰς) θάλασσαν ἔῤῥ(ει)ψ(α)ν. (Του)-
τῷ δὲ ἐπὶ Σκυθίαν δ(ιαβὰς)......
μάχᾳ ἐνίκασε, τᾷ (δὲ) θυγατρὶ α(ὐτοῦ)
συνγενόμενος (Ἐχί)δνᾳ υἱοὺς (Ἀ-)
γάθυρσον ἔ(θε)το καὶ Σκύθαν. (Του)-
τῷ δ' ἐπ' Ἀμαζόνας (ἦ)λθε (καὶ ἐ-)
(π)ὶ τὸν (Θερ)μώδοντα ποταμόν·
ἐνίκασε (μάχᾳ φονεύσας ἄ)[λλας τε]
καὶ Ἱππολύταν· (καὶ)
ἀπ' α(ὐτ)[ᾶ](ς πόλιν Ἡρα)κλῆς ἑλὼν (Ἀμ)-
αζόνας ἐξέβαλε καὶ Ἕλλανας
ἐν αὐτᾷ (κατῴκισε. Του)τῷ δ' ἐ(πὶ)
Θρᾴκαν στρατ(ευσάμενος Δι-)

91. Ὠρειθυίας, was nur **Vettori** bietet, kann ich nur für dessen Conjectur ansehen, um so mehr, als die Buchstaben ΔΙΚΑΙ am Anfange der Zeile ganz deutlich sind und am Ende der vorhergehenden Zeile von **Bianchini** noch ein Υ gesehen worden ist. Dass also jenes ΔΙ der Rest eines vom Künstler aus Unachtsamkeit zwei Mal eingegrabenen ΚΑΙ sei, wie **Franz** annimmt, ist wenig wahrscheinlich. Der Gedanke, den man zu Folge der Sage und der Buchstaben-Reste erwartet, ist etwa: οὐ δικαίως ὄλεθρον oder φόνον.

92. παρεδίωκε **Corsini**, der es jedoch wieder verwarf; οἳ derselbe.

94. Die Lücke durch den Namen des Agathyrsos auszufüllen, wie noch **Franz** nach **Corsini**'s Vorgang gethan hat, ist weder durch die Buchstaben-Reste noch durch die sonst bekannten Sagen-Formen gerechtfertigt. Schon **Heyne** zweifelte an der Gültigkeit dieser Vermuthung und **Uckert**: Geogr. Th. III, 2. S. 266. hat sie mit Entschiedenheit zurückgewiesen.

97. Του- am Ende der Zeile ist wohl nur Conjectur **Vettori**'s.

100. μάχᾳ ist allem Anschein nach nur Conjectur **Vettori**'s.

101. Im Original steht zwischen καὶ und Ἱππολύταν noch φονεύσας ἀλ, was eine durch Abirrung des Auges entstandene Wiederholung des vorhergehenden φονεύσας ἄλλας ist. Der Urheber merkte seinen Irrthum, als er bis zum Buchstaben Λ gekommen war und hielt da inne.

102. αὐτᾶς **Marini**.

ομήδην (ἐφόνευσε). Κάστωρ δ(ὲ)
καὶ Πο(λυδεύκη)[ς] (Ἡρακλεῖ ξυ)νᾷ
πλοῦν(τ)[ε](ς Ἄμυκον ἐνίκασα)-
(ν μάχᾳ τὸν Βεβρύκων βασιλέα).
Ἡρακλ(ῆς δ' ἐπὶ τ)ὸν Ἰνδὸ(ν ἦλθε)
ποταμὸν καὶ πόλιν Ἡρ[άκλειαν]
τὰν ἐν Σίβ(αις ᾤκισ)σε(ν. Ἀμαζό)-
νες (δ' ἐς) τὰν Ἀττικὰν ε(ἰς)[έβα]-
λον, Θεσεὺς δὲ καὶ (Πιρ)[ίθο]-
ος αὐτὰς ἐνίκασαν (μ)[άχᾳ],
καὶ λα(βὼ)ν Θησεὺς α(ὐ)[τῷ]
τ(ὰ)ν Ἱππολύτ(α)ν ἐξ α[ὐτᾶς]
Ἱππόλυτον ποιεῖται. (Ἡρα)-
κλῆς δὲ ἐπὶ τὸ Καλ[παν]
ὄρος ἦλθε καὶ ἐπὶ τ(ὸ) [Καύκα]-
σον ὄρος ἦλθε καὶ . . . . . .
. . . . πολέμου . . . .

107. Πολυδεύκης Reinesius. Vielleicht war Πολυδεύκας geschrieben. Vettori hat A und Z. 89. lesen wir Ζάταν, jedoch Z. 80. und 106. auch Διομήδην. Ἡρακλεῖ ξυνᾷ ist gesagt, wie bei Soph.: Aj. 578. τὰ δ' ἄλλα τεύχη κοίν' ἐμοὶ τεθάψεται. Ueber das α in ξυνᾷ für ξυνῇ, welches nur dialektisch von κοινῇ verschieden und der Bedeutung nach jenem κοινὰ gleich ist, siehe Ahrens: De dial. Dor. S. 135.

111. Ἡράκλειαν Corsini.

112. ᾤκισσεν, über das doppelte σ siehe Z. 65.; auf das ν weist der in allen älteren Abschriften vorhandene senkrechte Strich nach dem Ε hin. Ἀμαζό- ist wohl nur Conjectur Vettori's.

113. εἰςέβαλον Reinesius.

114. Θεσεὺς kommt auch sonst in späterer Zeit vor, z. B. auf der Titel-Vignette meiner Abhandlung: Der Kampf zwischen Theseus und Minotauros, 1842. Πιρίθοος Reinesius.

115. μάχᾳ Corsini.

116. αὐτῷ Corsini.

117. Reinesius: αὐτῆς.

118. Ἡρα- ist offenbar nur Conjectur Spon's.

119. Reinesius: Κάλπειον; Corsini und Franz: Καλπην.

120. Καύκασον Corsini.

121. Das Ende dieser Zeile und die drei folgenden weiss ich nicht wiederherzustellen. Was bis jetzt darüber vorgebracht ist, hat keine Wahrscheinlichkeit. Man erwartet, dass von Prometheus die Rede war.

. . . .

. . . .

Τουτῶ δὲ (εἰ)ς Αἰϑ(ιο)[πίαν]
ἦλϑε καὶ Ἡμαϑίων[α ἐφό]-
νευσε τὸν Λαομέ[δον]-
τος υἱ[ωνὸν, τὸν υἱ]ὸν (Τιϑ)ων(ο)[ῦ, καὶ]
Ἡμαϑίωνος ἀπέ[δωκε]
τὰν βα(σι)λ(ήαν) [Μέμν]-
ονι τῷ (Τιϑ)[ωνοῦ ἀδελφῷ].
Εἰς δὲ Αἴ[γυπτον] . . . . .
ἀπέκ(τε)[ινε] . . . .

. . . .

125. Αἰϑιοπίαν Reinesius.

126. Ἡμαϑίωνα ἐφόνευσε Reinesius.

127. τὸν Λαομέδοντος υἱωνὸν, τὸν υἱὸν Τιϑωνοῦ Reinesius. Die Augen des Künstlers sind hier von dem ersten υἱ auf das zweite übergesprungen und so ist υἱωνὸν τὸν ausgefallen. Die Art in welcher Franz diese offenbar richtige Vermuthurg des Reinesius abändert: τὸν Λαομέδοντος υἱ[ων]ὸν, Τιϑωνοῦ [υἱὸν, καὶ] hat keine Wahrscheinlichkeit. Denn dann wäre keine Veranlassung zur Auslassung gewesen und am Ende der Zeile werden mehr Buchstaben ergänzt, als dort füglich gestanden haben können.

129. ἀπέδωκε Corsini.

130. Μέμνονι Corsini. Zu βασιλήαν ist πέληα (Ahrens: De dial. Dor. S. 163.) zu vergleichen, oder η ist in Folge der in späterer Zeit überhaupt, namentlich auch auf den Ilischen Tafeln gewöhnlichen Orthographie statt ει gesetzt.

131. Τιϑωνοῦ ἀδελφῷ Corsini.

132. Αἴγυπτον Corsini.

133. ἀπέκτεινε Corsini. Wahrscheinlich war hier, wie auch Corsini bemerkt hat, von Busiris die Rede.

Zusätze und Verbesserungen.

S. 8. Z. 31. *des* l. *der.* — S. 20. Note 1. Man vergleiche auch G. Wolf: De nov. oraculorum aetate S. 8. — S. 31. Z. 8. Unter διεστραμμένοι τοὺς πόδας ist doch wohl kein Zeichnungs-Fehler zu verstehen. Die Worte sprechen ohne Zweifel von einer Stellung der Beine, wie man sie an der Bronze bei Caylus: Rec. d'ant. To. III. Pl. 41, 5. bemerkt. — S. 36. Z. 17. κομποι l. κόμποι. — S. 36. Z. 24. *wobei* l. *worauf.* — S. 59. Note 2. Z. 2. *To. III.* l. *To. IV.* — S. 61. Note 2. Ein ähnliches Grabdenkmal befindet sich im Capitolinischen Museum. Foggini: Mus. Capit. To. IV. Tav. 20. — S. 64. Note 2. Z. 10. Hinzuzufügen ist auch Archaeol. Zeit. 1846. S. 285. — S. 76. Note 3. Z. 5. Auch das Relief bei Gori: Thes. gemm. astrif. To. III. S. 113. gehört hierher. — S. 77. Andere wichtige Stellen für die hier besprochene Sitte sind bei Lampridius: Vita Alexandri Sev. Cap. 29. *«Usus vivendi eidem hic fuit; primum ut, si «facultas esset, id est si non cum uxore cubuisset, matutinis horis in larario suo, in quo et divos principes, sed opti«mos, electos et animas sanctiores, in queis et Apollonium, et, quantum scriptor suorum temporum dicit, Christum, «Abraham et Orpheum et hujusmodi ceteros habebat, ac majorum effigies, rem divinam faciebat.»* Cap. 31. *«Virgi«lium Platonem poetarum vocabat ejusque imaginem cum Ciceronis simulacro in secundo larario habuit, ubi et Achillis «et magnorum virorum. Alexandrum vero Magnum inter divos et optimos in larario majore consecravit.»* Augustin: Opera ed. Antw. 1700. To. VIII. S. 5. *«Sectae ipsius fuisse traditur quaedam Marcellina, quae colebat imagines Jesu «et Paulli et Homeri et Pythagorae adorando incensumque ponendo.»* Auch die Worte Sueton's: Vitell. 2. sind in dieser Weise zu verstehen. — S. 84. Z. 2. v. u. *ot* l. *of.* — S. 85. Z. 5. *zweiten* l. *ersten.* — S. 85. Z. 6. *trough* l. *through.* — S. 96. Z. 22. *phantatischer* l. *phantastischer.* — S. 106. Nach No. 38. ist das Oxforder Fragment bei Chandler: Marm. Oxon. To. I. Tab. 49. No. 121. hinzuzufügen, welches gewiss von einem Grabdenkmal herrührt. Der Sarkophag No. 40. ist auch bei Fontanini: De Antiq. Hortae Lib. III. S. 6. abgebildet. — S. 115. Z. 11. Einem zweiten Exemplar der Campana'schen Terracotta scheint das Fragment bei Beger: Lucernae To. II. Tab. 23. und Thes. Brandenb. To. III. S. 244. anzugehören. — S. 122. Note 4. Z. 4. *Sepulorum* l. *Sepulcrum.* — S. 126. Die Münze No. 11. ist abgebildet bei Havercamp: Num. reg. Christ. Tab. 20.; die Münze No. 13. ebenda Tab. 34. und bei Gessner: Num. Imper. Tab. 173 No. 26. — S. 127. Nach No. 31. ist eine kleine Prochoos mit schwarzen Figuren einzuschalten, die in Nola gefunden ist und sich gegenwärtig in der Kaiserlichen Ermitage (No. 527.) befindet. Herakles liegt auf den Erdboden hingestreckt unter Baumzweigen. Sein Unter-Körper ist mit einem Obergewand bedeckt. Vor ihm hangen Köcher und Keule. Zu seinen Füssen bemerkt man in der Höhe einen Löwenkopf. Er streckt die Rechte mit einer Schaale darnach aus, als ob er damit Wasser auffangen wollte. — S. 133. Für die Verbindung des Motivs mit der sitzenden Stellung ist auch zu beachten Venuti: Ant. num. max. mod. To. I. Tab. 11. und Mon. pubbl. dall' Inst. arch. To. V. Tav. 36., für die Verbindung mit der aufrechten Stellung ib. To. III. Tav. 3. und Choiseul-Gouffier: Voyage dans la Grèce To. I. S. 1. Die altchristliche Kunst pflegte den Jonas regelmässig in dieser Stellung liegend darzustellen. Aringhi: Roma subterr. ed. 1651. To. I. S. 325. 333. 613. 615. 617. To. II. S. 59. 97. 105. 109. 187. 193. 201. 211. 273. 289. 299. 315. 331. — S. 135. Das in der Note Gesagte dürfte doch vielleicht etwas einzuschränken sein, da sowohl Dumège: Musée de Toulouse 1835. S. 93., als auch Clarac: Musée de sculpture Texte To. II, 1. S. 583. bestimmt von einem Korbe sprechen. An dem Capitolinischen Altar jedoch zeigt der fragliche Gegenstand, wenn mich mein Gedächtniss nicht täuscht, Nichts von dem Flechtwerk, welches in der Abbildung von Meyer angegeben ist. Auch spricht die Beschreibung Roms Th. III, 1. S. 130. von einem Kübel, nicht von einem Korbe. — S. 147. Z. 9. *der* l. *dem.* — S. 150. Im Wesentlichen dasselbe Motiv, auf welches ich den Vaticanischen Torso zurückgeführt habe, findet sich auf einem geschnittenen Stein, dessen Darstellung unter dem Namen eines Philoktet von Tischbein und Schorn: Homer nach Antiken No. IV. S. 41. nach einer Schwefelpaste veröffentlicht worden ist. Man muss hier von Neuem bedauern, dass Tischbein die alten Kunstwerke mit solcher Willkühr behandelt hat, dass man ohne weitere Hülfe nie wissen kann, wie viel man auf Rechnung seiner Phantasie, wie viel auf die des Originals zu setzen hat. Vielleicht rühren auch hier die langen struppigen Haare und die Fuss-Verhüllung nur von Tischbein her und das Original enthielt in der That eine Nachbildung jener Statue in ihrem ursprünglichen Zustand. — S. 153. Die Münze No. 12. ist auch bei Combe: Mus. Hunter. Tab. 42. No. 20. 21. abgebildet. — S. 155. Nach der Statue No. 1. ist eine kleine

Marmor-Statue der Kaiserlichen Ermitage nachzutragen. Sie stellt den Herakles dar, wie er auf einem mit dem Löwenfell bedeckten Felsen sitzt, das linke Bein vorgestreckt, das rechte angezogen, in der rechten Hand die Keule in der S. 154. besprochenen Weise haltend, die linke auf den Fels gestemmt. Modern sind das linke Bein und ein Theil des rechten, ein Theil des rechten Arms und die linke Hand mit den Hesperiden-Aepfeln. Auch die Statue bei Visconti: Marmi di Torlonia To. II. No. 39. wird hierher gehören, wenn sie richtig restaurirt ist und demnach den Herakles in Gestalt des Eros dargestellt hat. Die Münze No. 9. ist im Mus. Sanclem. To. II. Tab. 26. No. 249. abgebildet; die Münze No. 11. auch bei Montfaucon: Ant. Expl. Suppl. To. III. Pl. 66. No. 2., die Münze No. 12. auch bei Fröhlich: Notitia elem. Tab. 13. No. 5., bei Pellerin: Méd. de rois Pl. 8. und bei Lenormant: Trésor de num. Rois grecs Pl. 37. No. 21. 22. Nach No. 11. sind die Münzen einzuschalten, welche der Duc de Luynes: Num. et Inscr. Cypriotes Pl. 4. bekannt gemacht hat. — S. 162. Die Statue No. 7. ist auch bei Caylus: Rec. d'ant. To. VI. Pl. 77. abgebildet. — S. 170. Der Denar No. 83. ist auch bei Cuper: De elephantis S. 118. und bei Spanheim: De praestantia num. To. II. S. 80. 179. abgebildet und überdies ist auf die von Trajan restituirten Exemplare aufmerksam zu machen, von denen eins von Rauch: Zeitschrift für Münzkunde 1842. S. 193. bekannt gemacht worden ist. Die Münze No. 84. ist auch bei Angeloni: L'historia Augusta S. 179. N. 38. abgebildet; die Münze No. 85. auch bei Spanheim: De praest. num. To. II. S. 493. und Les Césars de l'Empereur Julien S. 81. — S. 171. Die Münze No. 88. ist auch bei Angeloni: L'historia Augusta S. 245. No. 5. abgebildet; die Münze No. 93. bei Tristan: Comm. hist. To. III. S. 154. und nach No. 94. ist die Münze bei Tristan a. a. O. S. 191. einzuschalten. — S. 172. Der Carneol No. 102. ist auch bei Raponi: Pierr. gr. Pl. 19. No. 7. abgebildet. — S. 192. Z. 18. *vielleicht* l. *fast.* — S. 202. In der Note, nach dem unter No. 5. genannten Herakles-Tempel, ist das Horologium in Gaza einzuschalten, von welchem Choricius bei Mai: Spicilegium Rom. To. V. S. 423. Nachricht giebt. Die Fragmente No. 9. sind auch bei Dumège: Musée de Toulouse S. 87 ff. der Ausg. von 1835. beschrieben. — S. 213. Z. 9. Statt παρόδῳ δ' ἐν kann man auch παρ' ὁδὸν δὲ vermuthen. Z. 12. ἧπαρ l. ἦπαρ. — S. 218. Note 2. Z. 6. *Ronlez* l. *Roulez.* — S. 221. Z. 24. ἄλλ' l. ἀλλ'. — S. 231. Z. 25. *Worten* l. *Worte.* — S. 247. Z. 8. *das* l. *des.* — S. 254. Note 2. Z. 10. *Maissonneuve* l. *Maisonneuve.* — S. 255. Note 1. Die Vase im Museum von Parma ist abgebildet bei Braun: Tages Taf. 4. — S. 257. Z. 13. *Bulletino* l. *Bullettino.* — S. 258. Note 6. Z. 2. *fitttili* l. *fittili.*

REGISTER.

α statt αυ S. 209.
Abderos S. 216.
Achsel durch einen Stab unterstützt S. 176 ff.
Adler S. 172.
Admeia S. 225 ff. 242 ff. 262 f.
Aeas rasend S. 141. 145. 149.
mit Schlange S. 64.
Aeschylos: Europa S. 238.
Agamedes S. 34.
Agathyrsos S. 281.
Ἄγδιστις S. 70.
Agorakritos S. 70.
Alkaeos S. 220. 224.
Alkestis S. 42.
Alkyoneus S. 30.
Amphitryon S. 220 ff.
Amphoren-Inschriften S. 226 ff.
ἀναπαύεσθαι S. 32. 119 f. 236 ff. 247.
Ἀναπαυομένη S. 120.
Anathem, Princip desselben S. 65 ff.
Inschriften S. 67 ff.
tektonische Form S. 72.
Darstellungen S. 73 ff.
Aufstellungs-Weise S. 72.
im Todten-Cultus, namentlich im häuslichen S. 67. 77. 87 ff. 284.
Androgeos S. 216.
Antiope S. 217.
Apelles S. 132.
Apfel S. 250.
Aphrodite, Erykinische S. 67.
Apollo Ἀγυιεύς S. 254.
Ismenios S. 220 ff. 248 f. 262.
Apollonios S. 149.
Apotheose S. 94. 130. 197. 236 ff.
Archonten S. 228. 230.
Ariadne S. 29.
Aristides S. 120.
Arkesilaos S. 99.
Arm quer uber den Kopf gelegt S. 132 f. 239. 284.
Artikel S. 71.
Asklepios S. 91 ff. 177. 179.
Augen, deren Bildung S. 188.
Augenbraunen S. 188.
Augensterne bezeichnet S. 188. 209.
Band, gewundenes im Haar S. 239.
Bär S. 172.
Beine gekreuzt S. 39. 49. 173 ff.
Biton S. 34. 43.
Blitz S. 130.
Bohrer S. 187.
Bonus angelus S. 60.
βρετρός S. 213.
Byblis S. 120.
χαῖρε S. 41.
Chariten S. 249 ff.
Composition, dieselbe in verschiedenem Sinn verwendet S. 29 f. 40. 89. 141. 145. 254.
Coquettes Gewand-Motiv S. 239.
coronae sutiles S. 112.
Demeter S. 67. 70.
Demetrios S. 69. 234.
Denkmal, sein Princip S. 65 ff.
διεστραμμένοι τοὺς πόδας S. 31. 173. 284.
Dreifuss S. 130. 220 ff.
Eidechse S. 32. 42.
Ἔπαινοι S. 98.
ἐπί τινος S. 230.
Eris S. 255.
Eros S. 40. 43.
Eroten-Welt S. 30. 40. 96 ff. 183. 197 f.
Esel S. 113.
Eudaemonia S. 16.
Europe S. 217. 240.
Eurydike S. 245.
facere S. 204.
Fackel S. 31. 33. 111. 235. 250.
Fecunditas S. 29.
Felicitas S. 29.
Ficoronische Cista S. 39. 154. 175. 176. 179.
Flöte S. 18. 20. 114.
Flügel S. 96 ff. 107 f. 160. 197. 255 f.
Füllhorn S. 197. 204.
Ganymedes S. 42.
Geld-Kasse S. 92.
Genien S. 93 ff.
Genitivus der Magistrats-Namen bei Zeit-Bestimmungen S. 226 ff.
Γιλαύτες S. 93.
Gitiades S. 202.
Glykon S. 162 ff. 165.
Grab-Denkmal, Princip desselben S. 37. 65.
Hand auf den Rücken gelegt S. 178.
auf die Schulter eines Anderen gelegt S. 203.
Hand-Haltung Adorirender S. 74. 87.
Hand dargereicht S. 24. 39.
Hände gefaltet S. 144.
Hase S. 111.
Hebe S. 217. 236 ff. 256.
Hekate S. 251 ff.
Helm S. 113.
Hera, Princip der Sage S. 121.
Argivische S. 225 ff. 249.
Ἀδμάτα S. 263.
Herakles, Princip der Sage S. 121.
Vorbild des Menschen S. 120 ff. 246 f.
an Grabdenkmälern S. 122. 195 ff.
ἆθλοι 199 ff. 211 ff. 283.
πάρεργα S. 214 ff.
πράξεις S. 214 ff.
bei den Amazonen S. 217. 263.
Apotheose S. 130. 197. 236 ff.
mit Archias S. 128.
Rückkehr nach Argos S. 216.
ἱερὸς γάμος mit Athena S. 130.
Reinigung des Stalls des Augeas S. 146. 157.
Abenteuer mit Cacus S. 127.
mit Cherias S. 128.
Gründung eines Enyalios-Tempels S. 216.
mit Eunomos S. 128.
Hochzeit mit Hebe S. 217. 237 ff.
Aussöhnung mit Hera S. 261 ff.
Gründung von Kios S. 216.
mit Kyathos S. 128.
Unterwerfung der Maeonen S. 216.
bei Omphale S. 121. 128. 203 ff.
auf der Okeanos-Fahrt S. 129.
bei Pholos S. 128.
bei den Pygmaeen S. 128.
an einer Quelle S. 145. 281.
Raserei S. 134 ff.
Ruhe S. 119 ff. 284.
mit Telephos S. 182. 184.
Trunkenheit und Verbindung mit dem bakchischen Kreise S. 121. 129 ff. 131 ff. 183. 195 ff. 236 ff.

Herakles, gelagert S. 125 ff. 193. 236 ff. 284.
sitzend S. 134 ff. 193 f. 284.
stehend S. 158 ff. 196 f.
mit gekreuzten Beinen S. 176.
den Arm quer über den Kopf S. 132.
den Kopf gesenkt S. 177.
den Kopf auf die Hand gestützt S. 142. 153. 155.
die Hand auf dem Rucken S. 178.
die Keule unter die Achsel gestemmt S. 177.
in Knaben- und Eros-Form S. 125. 183. 197 f. 285.
mit satyresken Formen S. 164.
Farnesischer S. 159 ff. 197. 285.
Vaticanischer Torso S. 149. 284.
ἀλκαῖος S. 220 ff.
ἀναπαυόμενος S. 236 ff.
δαφνηφόρος S. 220 ff.
ἐνύπνιος S. 125.
ἐπιτραπέζιος S. 121. 151.
θαλλοφόρος S. 181.
pacifer S. 181.
somnialis S. 125.
mit Adler S. 172.
« gewundenem Band im Haar S. 239.
« Blitz S. 130.
« Flugeln S. 160.
« Fullhorn S. 197.
« Hesperiden-Aepfeln S. 141. 147. 152. 154. 157. 181. 197.
« Kessel S. 157.
« Korb S. 147. 284.
« Kranz S. 183. 198.
« Kübel S. 135. 146. 284.
« Leier S. 150.
« Löwen S. 129. 131. 172. 198.
« Nike S. 157. 183.
« Obergewand S. 235. 285.
« Oliven-Zweig S. 181.
« Palme S. 157.
« Schlange S. 130. 182 f.
« Schwein S. 117 f. 147. 157. 183.
« Schwert S. 148.
« Skyphos S. 131. 151 ff. 193 ff. 239.
« Sphinx S. 147. 182.
« Stab S. 148.
« Stier S. 141. 148.
« Stierkopf S. 182.
« Taenie S. 157. 183.
« Widder S. 141.
Hesperiden-Aepfel S. 141. 147. 152. 154. 157. 181. 197.
Hesperos S. 31. 44.
Hippolyte S. 217.
Hirsch S. 172.
Horen S. 230 ff.
Horoskop S. 111. 196.
Hund S. 40. 48. 62. 75. 89. 91. 111. 252.
Hygieia S. 16. 91 ff.
Hylas S. 239.
Hypnos S. 29 ff. 40. 44. 125. 173.
ὑποθυμίς S. 28. 35. 111 f. 116. 198.
Jagd S. 23. 26.
Jahreszeiten S. 107.
Ilische Tafeln S. 242 ff.
Inschriften an Denkmälern und Anathemen S. 66 ff.
Iris S. 255 f.
Isis S. 91 ff.
Italos S. 218 f. 240.
Ixalos S. 219.
Kahn S. 21.
Kale S. 16.
Kerykeion S. 259.
Kinder-Welt S. 30. 95 ff. 152. 183. 197 f.
Kleobis S. 34. 43.
κλίνη S. 44. 91. 261.
Knie mit den Händen umschlossen S. 143 f.
Knöchel-Spiel S. 54.
Kopf Sitzender auf die Kniee gelegt S. 40.
auf die Hand gestemmt S. 24. 40. 111. 142 f. 153. 155.
Stehender gesenkt S. 39. 177.
κοιτώ S. 222 ff.
Korb S. 146 ff. 284.
Kore S. 70.
Kranz S. 27. 24. 50 ff. 117. 183. 198. 223.
Ktesippos S. 216.
Kugel S. 111.
Kypseliden-Lade S. 29 ff. 173. 284.
Lampe S. 224.
Lanze S. 239.
Laodamia S. 20. 77.
Laterne S. 114.
Leier S. 114. 130. 250.
Leto S. 29.
Likymnios S. 224.
Lorbeer S. 222 ff.
Löwe S. 68. 99. 129. 131. 172. 198.
Lucifer S. 31.
Λύπη S. 40.
Lysimache S. 234.
Lysipp S. 134 ff. 151 f. 164 f. 202.
Maenaden bewaffnet S. 113. 239.
Maenaden-Namen S. 218. 240.
Mahl des jenseitigen Lebens S. 18 ff.
Maske S. 32. 114. 116.
Meda S. 216.
Medusen-Haupt S. 197.
Memnon S. 29.
μικροτεχνία S. 244.
Mimi S. 22 ff.
Modius S. 67 f. 86. 89. 91. 252 ff.
Mohn S. 31.
Monate S. 107.
Musen an Sarkophagen S. 42.
Myrmekides S. 244.
Myron S. 193. 258.
Mys S. 99.
Nearchos S. 145 ff.
Nike, ungeflügelt S. 197. 258.
als Attribut S. 157. 183.
als Opfer-Dienerin S. 77. 257 ff.
mit kurzem Untergewand S. 257.
mit Kerykeion S. 259.
Nikomachos S. 194.
Nominativus der Magistrats-Namen bei Zeit-Bestimmungen S. 226 ff.
Nymphen S. 230 ff.
Nyx S. 29. 44.
Ὀδύνη S. 40.
Oedipus S. 222 f.
Oelgefäss S. 39.
οἰνοχόος S. 17. 21. 88.
Oliven-Ernte S. 108.
Oliven-Zweig S. 181.
Omphale S. 121. 203 ff.
Oneiros S. 31.
Oriens S. 31.
Orsini S. 136 ff.
Orthros S. 31.
Ortygia S. 29.
oscillum S. 115.
παλλακίς S. 21. 62. 88.
Palme S. 114. 157.
Panathenaeen S. 230.
Pandaesia S. 16.
Pausias S. 95.
Πήχεις S. 98.
Pentheus S. 114.
Pferd S. 17. 21. 51 f. 62. 75 f. 78. 89. 91.
φαντασίαι S. 180.
Pheidias S. 70. 131. 174. 177.
Phosphoros S. 31.
Polyphemos S. 216.
Polyetes S. 16.
Polygnot S. 40. 54. 144. 177.
Praxiteles S. 202.
Priscilla S. 202 ff.
Protesilaos S. 20. 77.
Protogenes S. 119.
Psyche S. 43. 96 ff.
Rhea S. 70.
Ruder S. 21.
Russisch-Kaiserliche Sammlung S. 29. 41. 43. 46. 55. 78. 82. 86. 126 f. 136 ff. 150. 153. 156. 160. 166. 169. 170. 249. 258 f. 284.
Sardanapal S. 16. 36.
Sarpedon S. 29.
Satyr-Namen S. 218. 240.
Schildkröte S. 40.
Schlaf S. 29 ff.
der Trunkenheit S. 33 ff.
Schlange S. 47. 49. 63 ff. 75 ff. 88. 101. 130. 182 f. 196. 284.
Schmetterling S. 117.
Schmuck-Kästchen S. 92.
Schöpfeimer S. 115.
Schwein S. 19. 52. 117 f. 147. 157. 183.
Schwert S. 148. 196.

Serapis S. 91 ff.
Skelett S. 23. 38.
Sonnenuhr S. 111.
Sphinx S. 147. 182.
σπονδή S. 248 ff. 262.
Stab S. 148. 176 ff.
Stier S. 141. 147. 240. 258.
στλεγγίς S. 39.
Taenie S. 157. 183.
tapantio S. 17. 43.
Teiresias S. 222 f.
Telephos S. 182. 184.
Tempelchen S. 68 ff.
Tethys S. 29.
Thanatos S. 29 ff. 40. 44. 173.
Thebe S. 224.
Theon S. 180.
Thronikos S. 216.
Timomachos S. 141. 145. 149.
Τιμωρία S. 40.
Tod S. 29 ff.
als Schlaf der Trunkenheit S. 33 ff. 198.
Todten-Cult S. 19.
häuslicher S. 77 ff. 284.
Todtenkopf S. 23.
Trophonios S. 34.
Tympanon S. 68.
mit Mahlerei S. 115. 284.
Verres S. 193.
visiones S. 180.
Vögel in der Unterwelt S. 26.
Weinlese S. 106. 111.
Widder S. 141.
Würfel-Spiel S. 54.
ξυνῇ S. 282.
Zeiten, verschiedene in ein Bild zusammengezogen S. 23.
Ziege S. 92 f.

VERZEICHNISS DER KUPFERTAFELN.

Taf. I, 1. . . . . S. 1 ff. 206 ff.
2. . . . . 31.
Taf. II. . . . . 101.
Taf. III, 1. . . . . 82.
2. . . . . 82.
Taf. IV, 1. . . . . 91 f.
2. . . . . 92 f.
Taf. V, 1. 2. 3. . . . . 253.
4. 5. 6. . . . . 251.
Taf. VI, 1. . . . . 39 f.
2. . . . . 25.
Taf. VII, 1. . . . . 47.
2. . . . . 68.

1

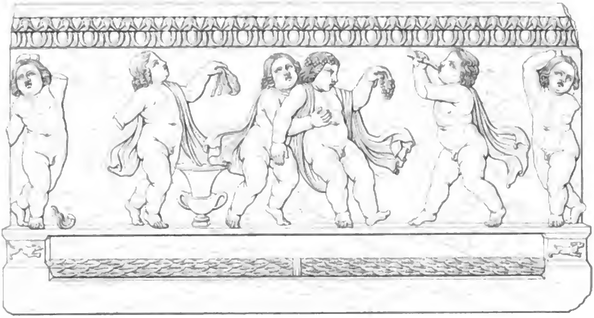


2



Stephani del. *Piccard inc.*

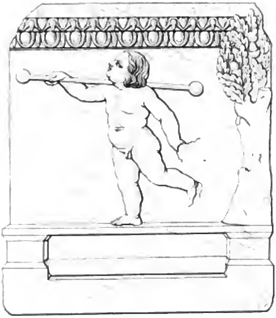
1.



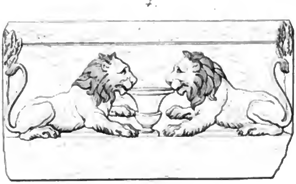
2.



3.



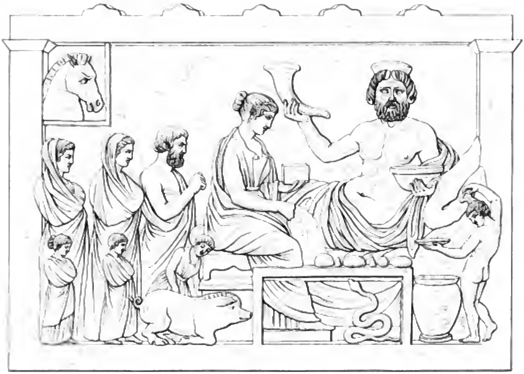
4.



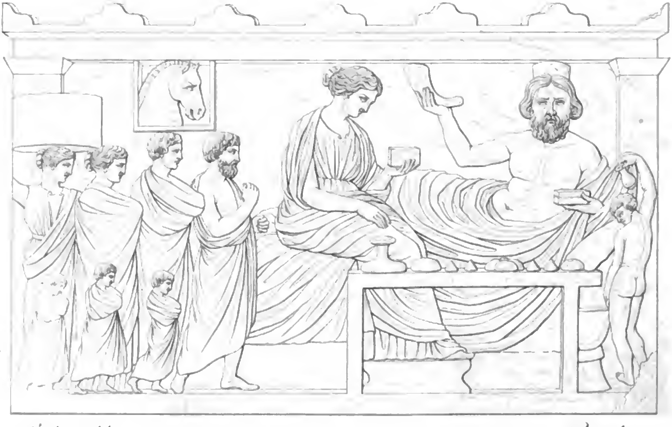
Stephani del.

Ricard inc.

1



2.



Stephani del.

Picard inc.

1

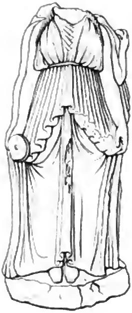


2.

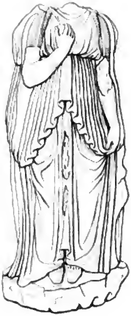


Stephani del. *Piccard inc.*

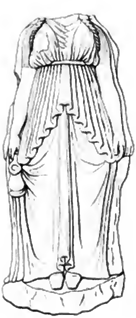
1



2



3



4



5.



6.



Stephani del. *Ricard inc.*

TVI

1.

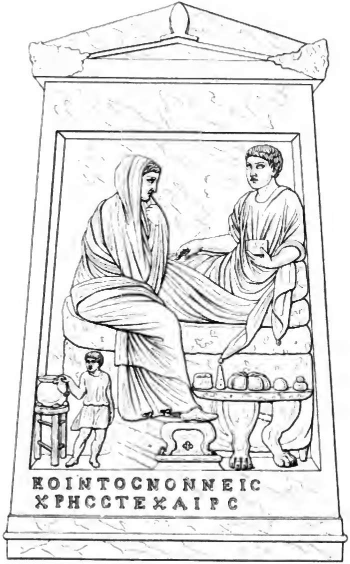


2

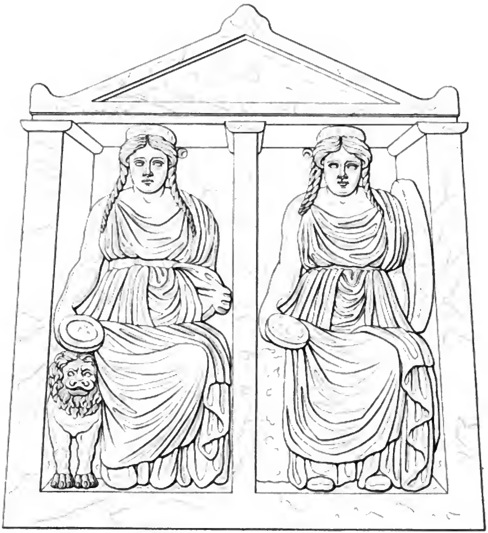


Stephani del. Picard inc.

1



2



Stephani del. *Riccard inc.*